REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXI. Band. 3. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1908.

GEORG REIMER
VERLAGSBUCHHANDLUNG



BERLIN W. 35
LÜTZOWSTRASSE 107-8

Europäisches Porzellan des XVIII. Jahrhunderts.

Katalog der vom 15. Februar bis 30. April 1904 im Lichthofe des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ausgestellten Porzellane.

Von **Adolf Brüning**

in Verbindung mit

Wilhelm Behncke, Max Creutz und Georg Swarzenski.

Mit 40 Tafeln, darunter 16 farbigen und 2 Markentafeln.
51 Seiten Einleitung, 220 Seiten Katalog.

Preis fein gebunden Mark 30.—

Das Schönste und Beste, was die im Kunstgewerbe-Museum im Frühjahr 1904 stattgefundene, in ihrer Art einzige Ausstellung für kurze Zeit vereinigt hatte, ist im vorliegenden Katalog im Bilde festgehalten worden, und zwar die wichtigsten Stücke in farbiger Reproduktion, die das Vollendetste darstellt, was bis jetzt auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Nur die farbige Abbildung vermag ja vollkommen die besonderen Reize des Porzellans zu übermitteln. Der Katalog gibt eine erschöpfende und ausführliche Angabe sämtlicher ausgestellten Porzellane. Nicht nur die Fabrikmarken, die auf besonderen Tafeln faksimiliert sind, sondern auch alle übrigen Zeichen und Marken sind genau angegeben worden. Da die Ausstellung ein nahezu vollständiges Bild der ganzen damaligen Porzellankunst Europas umfaßte, schildert die Einleitung in kurzen Zügen eine Entwicklungsgeschichte der Produktion sämtlicher Fabriken. Somit ist das vorliegende Werk von grundlegender Bedeutung auf dem Gebiete der Geschichte der Porzellankunst, nicht zum mindesten wegen seines reichen Abbildungsmaterials. Seine geschmackvolle Ausstattung und der schlicht vornehme Einband werden ihm auch bei den Bücherliebhabern gute Aufnahme sichern.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida**.

VI.

Kritische Bemerkungen über: Adolfo Venturi, Storia dell' arte Italiana vol. V. La pittura del Trecento e le sue origini.

Die Malerei des Trecento ist heute so sehr in den Vordergrund des Interesses getreten, daß man ein Buch, das sich als zusammenfassende Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung ankündigt, sicher mit großer Spannung zur Hand nimmt. Wer die reiche Literatur kennt, welche die letzten Jahre über diesen Gegenstand hervorgebracht haben, wird nun allerdings wissen, daß unsere genauere Kenntnis der Trecentokunst noch völlig fragmentarisch ist. Manche Schulen sind uns annähernd, manche noch so gut wie gar nicht bekannt. Wie die Fäden laufen, die dieses prächtige Gewebe bilden, ist noch gar nicht genügend untersucht, einfach deshalb, weil wir die Beschaffenheit all der einzelnen Fäden eben noch nicht kennen. Die Ansichten freilich über Entwicklung der Trecentokunst, die in Jakob Burckhardts Cicerone stehen, dürfen als beseitigt gelten. Die Tatsache und Bedeutung der Entwicklung selbst wird heute niemand mehr leugnen. Aber deren Gang, Etappen, sowie maßgebende Faktoren sind noch recht ungenügend bekannt. Gelingt es doch fortwährend noch neue Künstlerpersönlichkeiten — mit und ohne Namen — festzustellen, ihre Begabung, Bedeutung und Entwicklung zu erkennen, und zwar nicht etwa belanglose Maler untergeordneten Ranges, sondern bedeutende Individualitäten, die in der Gesamtentwicklung eine Rolle spielen.

Es gehört also ein recht kräftiges Selbstvertrauen dazu, eine Darstellung des Gesamtgebietes da schon zu versuchen, wo die Einzelzüge noch so mangelhaft bekannt sind. Viele Partien einer solchen Darstellung können nicht mehr als eine Aneinanderreihung von Details bieten, ein organisches Ganzes konnte Venturis Buch zum Teile schon deshalb nicht werden.

Als Materialsammlung verdient das Buch Beachtung, wenn auch eigentlich Neues kaum geboten wird. Einzelnes kommt dazu, manches sehr wichtige Stück ist geradezu unbegreiflicherweise übersehen. Die folgenden Anmerkungen, die ich zu den einzelnen Kapiteln des Buches

gebe, sollen nur die Materialsammlung zum Teile ergänzen und deren Sichtung fördern helfen:

Kapitel I. Aufzählung einer großen, fast ermüdenden Zahl von Kruzifixen des 13. Jahrhunderts. Es folgt dann eine Reihe von Madonnen des Ducento, was aber Fig. 31 und 32 (umbrische Madonnen des 14. Jahrhunderts, und zwar nicht gerade der allerfrühesten Zeit) hier tun, ist nicht zu ersehen, umsomehr, als nach ihnen erst die Gruppe des Guido da Siena besprochen wird. Gegen Wickhoff, der das Datum 1221 verfochten, stellt sich V. auf Milanesis Standpunkt der Datierung 1271. Seine Gründe, sowie die neuerdings (V. noch unbekannten) von Davidsohn im Repertorium für Kunstwissenschaft 1907 publizierten Dokumente geben doch der Ansicht Milanesis ein sehr starkes Gewicht. Die Übermalung möchte V. dem Duccio selbst zuschreiben, eine übrigens zuerst von Thode geäußerte Ansicht. Es folgt sodann eine Besprechung zahlreicher ducentistischer Tafelbilder, bei denen es aber doch wohl hätte versucht werden können, Gruppen zu sondern und Schulen zu charakterisieren.

II. Das zweite Kapitel ist der Betrachtung der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts gewidmet. Pietro Cavallini, den V. auch für den Autor der Fresken in S. Maria Donna Regina in Neapel hält, Jacopo Torriti und Filippo Rossuti sowie deren Zeitgenossen in Rom werden betrachtet. Cimabue, dessen Tafelbilder schon im 1. Kapitel erwähnt worden waren, wird jetzt als Freskomaler behandelt. V. hält die Madonna in Florenz (Akademie), im Louvre und das Fresko in Assisi (dessen starke Übermalung hätte erwähnt werden können) für Cimabues Werke. Auch in den Fresken im Chor und Querschiff der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi erkennt V. Cimabues Hand, ganz in Übereinstimmung mit Thode und neuerdings Aubert. Auf Thode geht auch die von V. übernommene Zuteilung der Fresken in einer der Chorkapellen von S. Croce zurück. Wenig Wahrscheinlichkeit haben V.s Hypothesen bezüglich einer Mitwirkung Cimabues an den Mosaiken des Baptisteriums von Florenz und von dessen Autorschaft an den Fresken des Portikus der alten Peterskirche, die wir einzig aus Zeichnungen des 17. Jahrhunderts kennen.

Daß von den Zeitgenossen Cimabues eine so markante Persönlichkeit wie Manfredino d'Alberto da Pistoja, von dem beglaubigte Werke von 1290 und 1292 in Pistoja und Genua existieren, nicht einmal erwähnt wird, ist erstaunlich.

Eingehend bespricht V. die Fresken des Langhauses der Oberkirche zu Assisi. Der Nachweis, daß dieselben aus dem Kreise der römischen Kunst herauswachsen, ist nicht neu. Auf Torriti führt V. das Gewölbe-

joch mit den vier Medaillons, auf Rossuti dasjenige mit den vier Kirchenvätern zurück. Die verwickelte Frage der Franzlegende sucht V. durch Betonung der stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Fresken zu entwirren. Ich möchte zu seinen Ausführungen nicht Stellung nehmen, bevor ich dieselben vor den Originalen noch einmal überprüft habe. Es scheint mir, daß V. auf gewisse kleine Züge der Formenbehandlung, die bei der rücksichtslosen Restaurierung der Fresken verwischt oder betont werden konnten, für seine Beweisführung zu viel Gewicht legt. Eine Oberleitung der ganzen Arbeit durch Giotto scheint V. anzunehmen. Doch möchte er als von dem Meister selbst ausgeführt nur Bild 1, 16, 19—23 gelten lassen; in dessen Nähe versetzt er noch Bild 5, 13—15, 17 und 24. Bild 2—4 gibt er einem aus der gleichen Schule kommenden aber noch altertümlicheren Künstler, in dem er geneigt ist, Puccio Capanna zu vermuten — wohl hauptsächlich deshalb, weil sich das Vorkommen von Szene 4 in sehr ähnlicher Fassung in den mit größter Wahrscheinlichkeit dem Puccio Capanna zuzuschreibenden Fresken im Chor von S. Francesco zu Pistoja so am bequemsten erklären würde. Einen zweiten Gehilfen Giottos, der besonders nahe Verwandtschaft zur römischen Kunst aufweist, und den V. mit Filippo Rossuti identifizieren möchte, findet er in Bild 6—12 und 18. Die vier letzten Bilder endlich, 25—28, gibt V., wie schon mehrere Forscher vor ihm getan haben, dem Meister des Cecilienaltars. Wie anders lautet die Lösung, die Sirén in seiner wenig vor Venturis Buch erschienenen Giottomonographie vorschlägt! Giotto habe Bild 2—19 eigenhändig ausgeführt, der Cecilienmeister aber Bild 1, sodann 26—28. Auffallend ist nur, mit welcher Ruhe das Altarbild der Stigmatisation des hl. Franz im Louvre sowohl von V. wie von Sirén abgelehnt wird. Beide halten es für ein Schulwerk; V. meint, die alte ursprüngliche Signatur sei nur zur Erinnerung daraufgesetzt, daß die Vorbilder der Hauptszene sowie die 3 Predellentäfelchen in den auf Giottos Erfindung zurückgehenden Fresken zu Assisi existieren. Dabei ist aber völlig übersehen, daß es sich weder in der Haupttafel noch in den Predellenszenen um Kopien handelt. Ich möchte alle vier Szenen vielmehr als organische Weiterbildungen der älteren Kompositionen bezeichnen in der Richtung, die uns endlich die späten Fresken der Cappella Bardi kennzeichnen. Schon die Monumentalisierung der Stigmatisationsszene ist charakteristisch. Die Figur des Franciscus wird größer, der Kruzifixus zeigt schon etwas von der prachtvollen Durchbildung des gewaltigsten Gekreuzigten, den Giotto malte, desjenigen von S. Felice[1]). Der nächste und

[1]) Auf die eminente Qualität dieses Werkes habe ich zuerst im Repertorium Bd. XX S. 9 hingewiesen, die Eigenhändigkeit ist seitdem auch von Sirén und Venturi angenommen worden.

für die Epoche letztmögliche Schritt in der Durchbildung dieser Komposition war der grandiose Kontrapost der Gestalten in dem Fresko über dem Eingang der Cappella Bardi. Bei dem Traume des Papstes Innozenz III. ist auf der Louvrepredella die verdeutlichende und verbindende Gestalt des hl. Petrus beigefügt, die in Assisi noch fehlt, sodann ist das Stützen der wankenden Lateransbasilika unvergleichlich besser zum Ausdruck gebracht. Steht doch auf dem Fresko Franciscus selbst noch auf dem schräggestellten Sockel der Kirche, erst auf der Predella tritt er von der Seite an dieselbe heran. Durch Vermehrung der Gesimsträger an den verkürzten Seitenteilen des Gemachs erzielt Giotto auf der Predella eine bessere Raumwirkung, als sie im Fresko zu Assisi gegeben war. Das Altarbild aus S. Francesco in Pisa ist also meines Erachtens keineswegs beiseite zu schieben, sondern es ist sogar ein sehr wichtiger Faktor für die Erkenntnis der formalen Entwicklung Giottos.

Wertvoll ist V.s Hinweis auf das erhaltene Freskofragment aus der Apsis der alten Peterskirche.

Kapitel III. Den Fresken der Cappella Scrovegni in Padua ist eine ausführliche Studie gewidmet. Auch hier geht V. darauf aus, die feinen stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Bildern festzustellen. Ob bei dem restaurierten Zustande auch dieser Fresken V.s stilkritische Scheidung, die Schlüsse, die er daraus auf eigenhändige und Gehilfenausführung zieht, darauf Anspruch machen dürfen, für mehr als subjektive Mutmaßungen zu gelten, lasse ich dahingestellt. Wenn V. zum Beispiel die wundervolle Kreuztragung, die weniger restauriert, im Grunde dabei besser erhalten ist, als viele der übrigen Fresken, für Gehilfenarbeit erklärt, wenn er die Himmelfahrt teilweise nicht einmal im Entwurf als Arbeit Giottos gelten läßt, so möchte ich dem auf das Entschiedenste widersprechen. Von dem Zyklus des Marienlebens in der Apsis der Kapelle ist zwar die Rede, V. hat aber gar nicht erkannt, daß es sich hier um ein wichtiges Werk der romagnolischen Schule handelt, von einem Maler gefertigt, dessen Tätigkeit in Padua ich auch noch an Freskenresten im Santo, an den Eingangsbögen zweier Chorkapellen nachweisen zu können glaube.

Die Freskenreste im Kapitelsaal des Santo scheidet V. ebenso wie die Deckenbilder in S. Giovanni zu Ravenna aus Giottos Œuvre aus. Im ersten Falle irrt V. meines Erachtens ganz sicher. Unter den Tafelbildern vermisse ich das Altarbild der Madonna mit einer Heiligen in Halbfigur im Refektorium von S. Croce, das V. gar nicht erwähnt. Das Gemälde ist vernachlässigt, aber nicht schlecht erhalten und zweifellos eigenhändig von Giotto, dessen Hand Thode darin erkannte, dem auch Sirén es zuschreibt. Das Mittelstück zeigt nahe Beziehung zu dem

Freskobilde der Madonna im Medaillon in der Oberkirche von Assisi. Ein nach Vasari in Ognissanti befindliches Bild des Todes Mariae möchte V. von neuem in dem kleinen Bilde in Chantilly wiedererkennen, eine schon von Anderen geäußerte Vermutung; von Giotto unter Beihilfe von Schülern sei dieses Bild ausgeführt. Das ist ganz unmöglich. Das Bild in Chantilly stammt, wie ich vor kurzem (Rivista d'Arte 1907) nachzuweisen suchte, von dem dem Maso verwandten Meister des Altars von S. Spirito, den V. gar nicht erwähnt. Von Giotto sind aber die Formen des Bildes durchaus verschieden. Von den Kruzifixen ist dasjenige in S. Felice gewiß das bedeutendste, diejenigen in Padua und doch wohl auch das in Ognissanti kommen dazu, wenn letzteres V. auch als Schülerarbeit aufgefaßt wissen möchte.

Für die nähere Datierung der späteren Arbeiten des Meisters nimmt V. folgende Angaben als Grundlage: die Cappella Bardi nach 1317 (dem Jahre der Kanonisation des hl. Ludwig von Toulouse), später noch die Cappella Peruzzi (eine Auffassung, die bisher alle Forscher teilten, mit Ausnahme von Wulff, der die Peruzzikapelle für früher hält). Um 1320 (laut alter Notiz) das Altarwerk für St. Peter (hier erkennt V. die Hand Giottos namentlich in dem thronenden Petrus und den Heiligenpaaren, der ehemaligen Vorderseite des Altares); vor 1328 endlich, vor der Berufung nach Neapel, die Magdalenenkapelle in Assisi. Diese Fresken wären also das späteste uns erhaltene Werk Giottos?

Kapitel IV. Die Schule Giottos.

Ein früher Giottoschüler ist nach V. der Meister der Nikolauskapelle in Assisi, deren Ausmalung gewiß vor 1316 stattfand. V. meint, dieser Maler habe unter Giotto vielleicht schon an der Franzlegende, dann in Padua gearbeitet, hier trete er selbständig auf. Seinen Stil will V. noch in einer Madonna in der Sakristei des Domes von Pisa, die ich nicht in Erinnerung habe, und in einer kleinen Tafel des Bigallo, auf der der hl. Petrus Martyr einer Bruderschaft eine Fahne überreichend dargestellt ist, erkennen. Letzteres Bild scheint mir viel eher sienesischen Stil aufzuweisen. Einem zweiten Schüler, der ebenfalls anonym bleibt, weist V. eine viel ausgedehntere Tätigkeit zu. Die Fresken des rechten Querschiffarmes der Unterkirche zu Assisi und die Franziskanerallegorien sollen sein Werk sein, als Gehilfe Giottos soll er in Padua und Florenz gearbeitet haben, und endlich soll er die Tafeln der Stefanuslegende im Museo Cristiano des Vatikan und die kleine Madonna in Siena, die dem Bernardo Daddi so nahe steht, gemalt haben. Ob hier nicht V. aus der Ähnlichkeit einzelner Typen und Figuren allzu weitgehende Schlüsse zieht? Denn die genannten Fresken in Assisi gelingt es schon V. nicht unter einen Hut zu bringen, er sieht sich zu der gewaltsamen Annahme ge-

zwungen, ein zweiter Maler, qualitativ besser als unser Anonymus, ja unter allen Schülern Giotto am nächsten kommend, habe dort mitgearbeitet, an der Geburt Christi zum Beispiel Josef und die Hirten gemalt, bei der Anbetung der Könige die einzige Figur des alten Königs, die Kreuzigung und den bethlehemitischen Kindermord aber zum größeren Teile. Von dieser Gruppe von Werken läßt V. dann jenen Maler den Ausgang nehmen, der die Gewölbefresken in S. Chiara malte. Diese wären in anderem Zusammenhange wichtig gewesen — wenn nämlich V. es versucht hätte, den einheitlichen Charakter und die Entwicklung der umbrischen Trecentomalerei festzustellen. Den Maler von S. Chiara hat Thode schon viel präziser charakterisiert.

Als dritten frühen Giottoschüler nennt V. den Meister des Cecilienaltars, über dessen Persönlichkeit und Kunstart ich bei früherer Gelegenheit ausführlich gehandelt habe[2]). Die von mir besprochenen Werke hat V. auch im wesentlichen anerkannt, wenn er auch bezüglich des Kruzifixes in S. Quirico bei Florenz sich nicht näher äußert. Den hl. Thomas von Aquino im kleinen Klosterhof von S. Maria Novella habe ich selbst nur mit aller Reserve dem Œuvre des Cecilienmeisters eingereiht und gestehe gerne, daß ich dies längst als verfehlt erkannt habe. Dafür aber bin ich heute in der Lage, das Werk unseres interessanten Künstlers etwas zu bereichern. Den thronenden Johannes Baptista, den ich nach einem alten Stiche schon dem Cecilienmeister zuschrieb, habe ich im Original im Christ Church College in Oxford wieder aufgefunden, Graf Vitzthum nennt mir eine thronende Madonna im Musée des arts decoratifs im Louvre, die ähnlich derjenigen von Montici sein soll, mir leider nicht deutlich in Erinnerung ist, als weitere Arbeit des Künstlers. Ob er wirklich die letzten Szenen der Franzlegende gemalt hat? Ich kann dies nicht für ausgemacht halten. V. glaubt, in dem Cecilienmeister den Buonamico Buffalmacco gefunden zu haben. Als Stütze für diese Hypothese führe ich an, daß der alte Stich nach dem Johannes in Oxford tatsächlich diesen Namen als Unterschrift trägt, was ich schon im Jahrbuch 1905 erwähnte, also die Tradition das damals in Florenz befindliche Werk Buffalmacco zuschrieb. Soferne man diesen Namen eben rein als Hypothese annimmt, möchte ich dagegen keine Einwendung machen.

Viel Mühe gibt sich V., den Stefano »scimmia delal natura« wieder auszugraben. Die unvollendete »Gloria«, die Ghiberti von ihm in Assisi erwähnt, will er, wie schon früher, in der Krönung Mariae über der Kanzel der Unterkirche erkennen. Er übersieht dabei ganz, daß von

[2]) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905.

dieser »Gloria« ja zwei andere Beschreibungen existieren, eine bei Vasari[3]), welche beweisen, daß Stefanos Fresko eine Kreuzesallegorie war. Für die Krönung Mariae aber und die Szenen der Stanislauslegende halte ich an der Autorschaft Masos fest. Das Kreuzigungsfresko aber im alten Kapitelsaal (Palestra, vgl. Thode, Franz S. 269) ist von anderer Hand.

Auf Puccio Capanna bezieht die Tradition eine Anzahl von Kruzifixen, sodann die Szenen aus der Franzlegende und andere Fresken in S. Francesco zu Pistoja. Beglaubigt ist aber für ihn einzig ein von V. merkwürdigerweise gar nicht erwähntes Werk: das Noli-me-tangere in der Cappella Strozzi in S. Trinità in Florenz; schlecht erhalten muß es doch immer noch zum Ausgangspunkte genommen werden. So vage die künstlerische Persönlichkeit Puccios auch noch ist — Sirén will ihn für den Autor der Jugendgeschichte Christi in der Unterkirche von Assisi halten — sicher läßt sich sagen, daß das von V. ihm zugeschriebene Freskofragment über der Türe in S. Croce, die vom rechten Querschiff nach der Sakristei führt, darstellend den 12 jährigen Christus zwischen den Schriftgelehrten, nicht von Puccio herstammt. Zu deutlich trägt es doch die Merkmale des frühen Stils des Taddeo Gaddi, dem es auch von Sirén zugeschrieben wird.

Gründe, die von mir bei früherer Gelegenheit[4]) erörtert wurden, veranlassen V. den Namen Maso für den seit Vasari Giottino genannten Künstler zu akzeptieren. Unvorsichtig ist es, wenn V. den Künstler ohne weiteres Maso di Banco nennt, da drei verschiedene Künstler des Namens Maso in den Dokumenten vorkommen, Ghiberti aber den Namen des Vaters nicht nennt. Den Ausgangspunkt für Maso bieten die durch Ghiberti für ihn bezeugten Fresken der Silvesterkapelle in S. Croce. Meinen Ausführungen stimmt V. in der Zuschreibung der Glasfenster dieser Kapelle an Maso und in der Festsetzung des frühen Datums (bald nach 1343) im Gegensatz zu Milanesi bei. Daß die Pietà in den Uffizien ein späteres Werk von demselben Künstler sei, wie auch V. annimmt, hat wohl nie jemand bestritten (außer Rintelen, der die Pietà für oberitalienisch um 1400 hält, womit er bewiesen hat, daß er weder die Florentiner noch die Oberitaliener genügend kennt). Wenn V. von den Fresken in der Grabkapelle der Strozzi bei Maria Novella zwar die von mir wahrscheinlich gemachte frühe Entstehung um 1337 annimmt, sie aber einem »seguace« des Maso zuweist, dessen eigene früheste Arbeit nach 1343 läge, so widerlegt er sich damit selbst. Eine wertvolle Bestätigung

---

3) Vgl. Thode, Franz von Assisi S. 501 und 551.

4) Repertorium für Kunstwissenschaft 1905, Studien zur Trecentomalerei II.

meiner Ansicht ist mir die Zustimmung von O. Wulff[5]). Ein vorzügliches kleines Bild, das schon längst von Thode als Werk des Maso erkannt worden ist, befindet sich in der Universitätssammlung von Würzburg, die Halbfigur eines Johannes Ev. in gotischem Vierpaß.

V.s Auffassung der historischen Stellung des Pacino di Bonaguida entspricht ungefähr der von mir früher dargelegten. Nur möchte V. eine nähere Beziehung zu Giotto vermuten, und Pacinos Hand geradezu die Heiligengestalten des mit Giottos Namen bezeichneten Altarwerks in Bologna zuschreiben. Hier kann ich nicht beistimmen. Pacinos persönliche Eigenart fiel mir dagegen neuerlich in zwei Heiligengestalten (stark übermalt) im Christ Church College in Oxford auf. Wenn V. für den Akademiealtar das Datum 1311 als ungefär sicher annimmt, so entspricht das ganz meiner Ansicht, und ich glaube niemand (außer Rintelen) wird mehr auf 1340 geraten.

V.s Darlegungen über Bernardo Daddi sind im wesentlichen zutreffend. Die stilkritische Abgrenzung seines Œuvre ist meines Erachtens nicht ganz genau. Der von V. nach Schubrings Vorgang wieder eingefügte Altar in Prato gehört zusammen mit einem zweiten fünfteiligen Altarwerk der Galleria Corsini in Florenz einem an Bernardos frühe Art anknüpfenden Künstler. Schubring hat auch zuerst die Krönung Mariae in der Sammlung Jonides im South Kensington Museum auf Bernardo bezogen, diese ist aber eine sehr charakteristische Arbeit des Orcagnaschülers von 1365 (den ich früher vielleicht irrigerweise Alegretto Nuti nannte). Die beiden von mir unterschiedenen Schüler des Bernardo, den Meister des Bigallotriptychons und den Meister der Kreuzigungen erwähnt V. kurz in Anmerkung. Bei näherer Prüfung wird sich auch V. wohl einverstanden erklären, ersterem das Triptychon in Meiningen und die kleinen Bilder der Galerie von Neapel und der Sammlung Sterbini (welch letzteres mir allerdings nur in der Abbildung bekannt ist) zu geben, letzteren aber als Autor des Altärchens in Siena von 1336 und vielleicht auch desjenigen im Louvre zu akzeptieren; all diese Bilder führt V. noch, wie ich glaube, ohne Recht in Bernardos Liste an. Als sichere vorzügliche Arbeit des Meisters füge ich eine kleine Madonna mit Heiligen und Engeln, ein höchst farbenprächtiges und gut erhaltenes Stück der Sammlung Butler in London hinzu.

Bei der Besprechung der Werke des Taddeo Gaddi vermißt man die drei für ihn so charakteristischen Madonnenaltäre in S. Felicità in Florenz, in der Sammlung Galli-Dunn und in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, deren letzterer, von Thode lange schon als Werk Taddeos er-

5) Repertorium für Kunstwissenschaft 1907.

kannt, durch Auffindung des Dokuments von 1353 seine Beglaubigung erhalten hat, also auch wegen des Datums besonders wichtig ist. V.s Angaben sind hier besonders lückenhaft, und es wäre wünschenswert gewesen, auch Taddeos Werk in eine Liste zusammenzustellen. Eine Berücksichtigung der zahlreichen sicheren Madonnenbilder, deren Reihe von 1327 (am Baroncellimonument in S. Croce) bis 1355 (Siena) datiert ist, hätte V. auch vor dem Irrtum bewahren müssen, das Devotionsbild der Madonna mit dem Buch in der Domopera zu Florenz wieder Taddeo zu geben. Das florentinische Exemplar von 1334 stammt jedenfalls von dem Meister des Bigallotriptychons, das römische, bei dem ich mangels einer Photographie meinen früheren Eindruck, es sei eine Wiederholung des florentinischen Bildes, momentan nicht nachprüfen kann, halten Sirén und V. für eine eigenhändige Arbeit des Bernardo Daddi.

Kap. V. Um eine richtige Vorstellung von dem Gange der Entwicklung zu geben, hätte das Kapitel über die Maler Sienas von Duccio bis Ambrogio Lorenzetti seine Stelle vor dem über die florentinischen Maler der Zeit finden müssen. Wie groß der Einfluß der Sienesen auf diejenigen Meister war, die wir gewöhnlich als eigentliche Schüler Giottos genannt finden, Maso, Bernardo Daddi, besonders auch Taddeo Gaddi, das habe ich an anderer Stelle ausgeführt, und eingehendere Betrachtungen werden immer mehr Beweismaterial dafür liefern. Dennoch behandelt V. die Florentiner ganz unabhängig, und den Sienesen wird er durchaus nicht gerecht. Schon Duccios Bedeutung, sein eigentümlicher Stil, seine künstlerische Tat, bleiben ganz im unklaren, trotzdem hier Wulffs inhaltreiche Ausführungen zu Rate hätten gezogen werden können. Den Angaben über Simone Martini schließt sich die Besprechung der Fresken der Incoronata in Neapel an, ohne daß die Autorfrage entschieden würde. Nebst anderen wird nur Roberto Oderisio, dessen Kreuzigung in Eboli sich mit einer kurzen Erwähnung begnügen muß, als möglicher Autor genannt. Mit besonderer Liebe ist Lippo Memmi behandelt. Allerdings weicht meine Auffassung hier in wesentlichen Punkten von der V.s ab. Das Fresko der Assunta über der Tür des Camposanto in Pisa kann ich nicht für Lippos Werk halten. Die von Berenson diesem Meister zugeschriebenen Täfelchen in Aix (Verkündigung und Geburt Christi) bin ich geneigt, für französische Arbeiten unter sienesischem Einflusse, nicht für italienische Werke zu halten (allerdings urteile ich hier nur nach der Photographie). Wenn V. das kleine Triptychon in München für eine Fälschung erklärt, so ist dieser Irrtum durch den stark restaurierten Zustand des kleinen Bildchens allerdings erklärlich, es ist aber nichtsdestoweniger ein Irrtum.

Bei der frühesten Arbeit des Pietro Lorenzetti, der hl. Humilitas von 1316, erinnert V. mit Recht an den Cecilienmeister, dessen Einfluß hier unverkennbar ist. Nachdem der Leser aus den weiteren beglaubigten Arbeiten, die sich bis zu der von V. merkwürdigerweise wenig günstig beurteilten, meines Erachtens prachtvollen Geburt Mariae von 1342 (Siena Domopera) in chronologisch klarer Reihe gruppieren, genügsam Gelegenheit gehabt, sich von Pietros Stil eine deutliche Vorstellung zu verschaffen, trübt V. dieses Bild durch neuerliche Zuschreibung der manierierten Fresken im linken Querschiff der Unterkirche von Assisi und der damit zusammenhängenden Tafelbilder. Um die Verschiedenheiten in den Details zu erklären, nimmt V. die Mitarbeit eines »Seguace« an. Das Problem wird damit umgangen, keineswegs gelöst. So verschwommen werden für V. nun die Umrisse von Pietros Gestalt, daß er auch die Fresken der Servi in Siena dem Künstler zuschreiben möchte. Ich halte demgegenüber an der klaren Ansicht Thodes fest, der die Fresken von Assisi, sowie ein von V. gar nicht erwähntes Tafelbild in Bonn einem von Pietro beeinflußten, aber völlig von ihm verschiedenen Manieristen zuschreibt. Ein richtiges Gefühl leitet V., wenn er bei der Budapester Madonna, die Berenson dem Œuvre Pietros angefügt hatte, die Verwandtschaft zu Ambrogio hervorhebt, dessen Werk sie ohne jeden Zweifel ist. Das kleinfigurige Thebaisbild der Uffizien, in dem noch Berenson Pietros Hand erkennen will, läßt V. klugerweise aus dem Spiele. Das Rätsel dieses Bildes löst sich folgendermaßen: es ist eine etwas verkleinerte, aber sonst getreue Kopie eines Originales, dessen eine Hälfte sich im Nationalmuseum von Budapest befindet, wogegen ich die andere Hälfte einstweilen nicht nachweisen kann. Dieses Original ist nun ohne jeden Zweifel von der Hand des Lorenzo Monaco, also mindestens ein halbes Jahrhundert jünger als Pietros Werke.

Auch bei Ambrogio Lorenzetti beschränkt sich V. auf Aufzählung und Beschreibung der Werke. Eine intime Erkenntnis dieses größten Sienesen hätte wohl V. nicht dazu kommen lassen, das Dominikuswunder in Berlin, das ich dem Orcagna zuschreibe, wieder als Ambrogio aufzuführen.

Hier fügt V. eine Besprechung der Camposantofresken ein. Richtig ist, daß er auf die Erfindung eines Meisters Kreuzigung, Auferstehung und Erscheinung Christi, sowie Triumph des Todes, Weltgericht Hölle und Eremitenleben zurückführt. In diesem Künstler will er nun einen Schüler der Lorenzetti »Non senza tecniche sommiglianze con Spinello Aretino« sehen. Was Spinello (dessen früheste sichere Arbeit von 1387 stammt) mit diesen Fresken zu tun haben soll, ist unauffindbar. V. bedarf auch eines höchst phantastischen Gebäudes der

Datierung, um dies chronologisch zu ermöglichen. Und auch das gelingt nicht ganz. Denn er meint, an der Kreuzigung sei des Andrea da Firenze ausführende Hand zu bemerken. Nun sei dieser Künstler 1377 nach Pisa gekommen (um an der Rainerlegende zu malen) und daher seien nach dissem Jahre erst die großen Fresken der Längswand ausgeführt worden. Das ist völlig aus der Luft gegriffen. Hatte Supino recht, die Fresken für pisanisch zu erklären und die Ähnlichkeit mit des Francesco Traini Werken hervorzuheben, so scheint mir die unserer heutigen Kenntnis nach richtigste Angabe die Thodes (Repertorium 1888) zu sein, daß ein pisanischer Zeitgenosse Trainis der Schöpfer der großen Fresken sei. Auch Vitzthum kommt in seiner Abhandlung über den Stil der Fresken zu dieser Annahme.

Sehr schlecht kommt bei V. die gesamte sienesische Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts weg. Daß all diese Maler nicht nur ungeschickte Nachahmer waren, sondern Eigenes gaben und einen gewissen Einfluß ausübten, das hätte V. zum Beispiel aus Siréns Buch über Lorenzo Monaco entnehmen können. Die Detailangaben sind nicht nur höchst lückenhaft, sondern häufig irrig. Es ist gar nicht erwähnt, daß wir von Luca Tomè bezeichnete Arbeiten besitzen, dafür ist eine abgebildet, die sicher nicht von ihm ist; die allgemeine Charakteristik des Taddeo di Bartolo müßte genau in ihr Gegenteil verkehrt werden, um einigermaßen zuzutreffen.

Kap. VI. Das Kapitel beginnt mit der Kunst der Söhne des Cione. Nardo erhält als alleiniger Maler der Fresken der Cappella Strozzi den ihm gebührenden Platz. Wenn aber V. alle anderen von mir eingeführten Werke diesem Meister wieder abspricht, so möchte ich demgegenüber sagen, daß ich nicht nur meine alten Attributionen aufrecht halte, sondern in der Lage bin, auch noch ein sehr feines kleines Tafelbild in der Universitätssammlung von Oxford, darstellend die Geburt Mariae, als ziemlich frühe Arbeit Nardos namhaft zu machen. Die Charakteristik des Andrea Orcagna erscheint mir zutreffend, da auch V. sie auf die von mir zusammengestellten Werke aufbaut. Das von V. noch unter Ambrogio Lorenzetti verzeichnete Dominikuswunder im Kaiser-Friedrich-Museum hätte ich der Liste von Orcagnas Œuvre hinzuzufügen. Auch die von V. akzeptierten Werke, besonders ein Vergleich mit der Madonna in Budapest (ehemals Sammlung Somzée) führen zu dem sicheren Schlusse, daß die Madonna im Tabernakel von Orsanmichele nicht Orcagnas Werk ist, wie V. nach älterer Zuschreibung von neuem annimmt. Vielmehr scheint mir nach wie vor die von Vitzthum begründete Annahme, Bernardo Daddi sei der Urheber dieser (stark übermalten) Tafel, durchaus zutreffend zu sein.

Bei Besprechung der Schule des Orcagna gibt V. den nützlichen Hinweis auf des Niccolo di Tomaso bezeichneten Altar von 1371 in

S. Antonio Abbate zu Neapel. Gut wäre es gewesen, hier auch die Werke etwas näher zu besprechen, die ich vielleicht irrigerweise einem Alegretto von Florenz zugeschrieben habe, die aber untereinander durch stilistische Merkmale eng verbunden sind, und einen Künstler aus der nächsten Umgebung Orcagnas zum Urheber haben. V. begnügt sich mit kurzer Erwähnung einiger dieser Tafeln bei Besprechung des Alegretto Nutii da Fabriano mit der gewiß richtigen Bemerkung, daß sie von diesem Künstler nicht herrühren[6]).

Autor des gesamten Freskenschmucks der spanischen Kapelle ist für V. Andrea da Firenze. Die Arbeit war 1355 schon begonnen, aber noch unvollendet. Ich habe immer den Eindruck gehabt, daß zwei verschiedene Maler hier am Werke waren. Cavalcaselles Annahme, die Malereien des Gewölbes seien von Antonio Veneziano, die der Wände von Andrea, scheint mir noch immer zutreffend, wenn es auch ein merkwürdiges Spiel des Schicksals wäre, daß beide Künstler in umgekehrter Folge hier und an den Rainerfresken des Camposanto von Pisa (wo Andrea 1377 die oberen Felder malte, 1384 bis 1386 Antonio die letzten Szenen der Legende hinzufügte,) gemeinsam beteiligt gewesen wären. Von dem Maler der Deckenfresken der spanischen Kapelle befinden sich bisher unbeachtete Freskenreste in der Cappella Davanzati in S. Trinità zu Florenz (Verkündigung und anderes). Im Camposanto will V. außer den Rainerfresken Andreas Hand auch in Teilen der Kreuzigung finden und stützt darauf vornehmlich seine Annahme, daß erst 1377 und in den folgenden Jahren die berühmtesten Wandgemälde von Pisa entstanden seien. Ich glaube nicht, daß diese Ansicht sich Freunde erwerben wird. Unmittelbar nach seiner Vollendung, 1379, wäre dann das Bild des Inferno schon wieder restauriert worden! Und wir müssen froh sein, daß sich der Akt über diese Restaurierung zufällig erhalten hat, denn sonst würde V. nichts hindern, mit den Fresken bis an das Quattrocento vorzurücken. Meines Erachtens gehört in den Kreis Andreas im Camposanto noch die Assunta über der Türe, die V. Lippo Memmi zuschreiben möchte.

Es folgen Angaben über Angelo Gaddi und Francesco da Volterra. Bei dem ersteren hätte auf die feinen Fresken der Cappella della cintola im Dom von Prato ein größeres Gewicht gelegt werden können; neuerdings hat O. Wulff in den Kreis des Angelo Gaddi durch Abgrenzung des »Madonnenmeisters« einiges Licht gebracht[7]). Des Francesco Neri

[6]) Sirén hat versucht (kult och konst 1907), diese Bilder unter Orcagna und Nardo aufzuteilen, wodurch aber meiner Ansicht nach nur auf Namen gepfropft wird, was einer kunsthistorisch ganz klaren, vorläufig noch anonymen Persönlichkeit angehört.

[7]) Zeitschrift für christliche Kunst 1907.

Kunst lernen wir zunächst aus der bezeichneten, gleichwohl aber bei Cr. und Cav. noch nicht erwähnten Madonna der Galerie von Modena kennen[8]. Eng zusammen hängt damit ein bisher unbeachtetes Gemälde der Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen im Palazzo de' Priori zu Volterra. V. nimmt unbedenklich an, daß von Francesco auch der Freskenzyklus der Hiobslegende im Camposanto von Pisa sei. Ein stilkritischer Vergleich mit der bezeichneten Madonna in Modena gibt hierfür wenig Stützpunkte. Vasari gibt die Hiobslegende in der ersten Auflage der Vite dem Taddeo Gaddi, in der zweiten Giotto. Nun soll die Hiobslegende erst 1371 am 4. August begonnen worden sein. Die ganze Frage bedarf noch der Klärung. Stilistisch ist die Beziehung der Fresken auf Taddeo Gaddi nach Vasaris erster Angabe jedenfalls zu rechtfertigen, und Sirén schreibt sie dem Taddeo auch wieder zu. Wie er sich mit der Notiz über den Beginn der Arbeit 1371 abfindet (da Taddeo ja schon 1366 starb), kann ich leider aus dem schwedisch geschriebenen Buche über Giotto nicht entnehmen. Francesco Neri erscheint 1368 als Mitglied der Malergilde in Florenz[9]. Dem Meister der Hiobslegende stehen jedenfalls die Fresken über dem Abendmahl im Refektorium von S. Croce und das Fresko der Grablegung in der Silvesterkapelle in derselben Kirche äußerst nahe. Sirén hat konsequenterweise alle diese Werke dem Taddeo Gaddi selbst gegeben. V. läßt aber die florentinischen Fresken ganz beiseite.

Erst jetzt, nachdem uns ein Umweg zufällig wieder nach Pisa brachte, gedenkt V. der älteren pisanischen Kunst und ihres Hauptmeisters Francesco Traini. Das ist einer der großen Dispositionsfehler des Buches. Traini ist schon 1321 fertiger Meister, er ist jedenfalls der Lehrer des Camposantomeisters, der den Triumph des Todes malte, wir besitzen von ihm bezeichnete Arbeiten, aber V. tut ihn ganz kurz ab und hält ihn keiner Abbildung wert. Ein genaueres Eingehen auf diesen interessanten Künstler hätte V. vor der irrigen Datierung der großen Camposantofresken bewahren können und ihn vielleicht auch darauf geführt, eine Gesamtcharakteristik der pisanischen Trecentomalerei zu versuchen. Über Starnina springt V. nun hinüber zu den Umbrern. Da klafft wieder eine Lücke. Warum sind die wichtigen schönen Fresken aus S. Elisabeta im Museum von Perugia (1330 datiert!) ganz verschwiegen? Bei richtiger Auffassung des Gesamtcharakters der umbrischen Schule

[8]) Crowe und Cavalcaselle nennen ein anderes authentisches Werk des Francesco in der Kirche von Pugnano bei Regoli (englische Ausgabe besorgt von Douglas und Strong, London 1903, vol. II pg. 166, Anm. 6). Dieses ist mir nicht bekannt, wird auch von V. nicht genannt.

[9]) Gualandi, Memorie originali pg. 181.

hätte V. es nicht nötig gehabt, die frühtrecentesken Bilder in Perugia zwangsweise auf sienesische Namen zu pfropfen. Völlig im Irrtum ist V., wenn er vom »Jugendstil« des Alegretto Nutii die Fresken von S. Niccolo in Tolentino herleiten will. Diese sind, wie Vitzthum erkannte, romagnolisch. Aber von diesen Romagnolen, die schon zu Giottos Lebzeiten eine bedeutsame Rolle spielten, deren künstlerische Herrschaft sich in der ersten Hälfte des Trecento über Teile Umbriens sowie über die Emilia, ja bis über die venezianische Terraferma erstreckte (Fresken im Chor der Arenakapelle zu Padua, in Collalto bei Conegliano), werden von V. erst gegen Mitte des VII. Kapitels recht kursorisch behandelt.

Den Schluß des Kapitels macht V. mit Jacopo de Casentino, Spinello Aretino und Niccolo di Piero Gerini, dem gewiß Unrecht geschieht, wenn nur der Name und gar kein Werk erwähnt wird.

Kap. VII ist den Malerschulen Oberitaliens gewidmet. Den Anfang macht die Lombardei. V. zweifelt, ob die Fresken in Viboldone von 1349 und in Mocchirolo wirklich von Giovanni da Milano herrühren. Er scheint geneigt, einen bedeutenden anonymen Lombarden, über dessen künstlerische Schulung und Vorstufen er aber nichts beibringt, einzuschalten, als dessen Gehilfe Giovanni da Milano im Oratorium von Mocchirolo an der Decke gemalt hätte (diese Deckenmalereien sind eben am besten erhalten, daher ist in ihnen Giovannis Eigenart am deutlichsten zu finden). Dem Maler von Mocchirolo will V. dann noch Teile der Dekoration von S. Stefano in Lentate sul Seveso zuschreiben, eine Ansicht, der ich nicht beistimmen kann. Sehr richtig bemerkt V., daß in diesen Fresken besonders zu Mocchirolo Qualitäten enthalten sind, die bis auf Masolino in der Lombardei nicht wieder zu finden sind. Diese Bemerkung hat ihr Gegenstück in Schmarsows Beobachtungen über des Giovanni da Milano Werke in Florenz, deren hoher Stil erst durch Masaccio wieder aufgenommen und weitergebildet wird. Meiner Ansicht nach sind aber auch die Fresken in der Lombardei Werke Giovannis. Daß in der Cappella Rinuccini ein Gehilfe die unteren Felder gemalt hat, gibt V. auch zu. Für irrig halte ich V.s Meinung, das Fresko im Kreuzgang der Carmine sei von Giovanni del Biondo. Über die Zusammenstellung der Liste der Werke des Giovanni da Milano sind unsere Ansichten nur in wenigen Punkten verschieden. Die Verkündigung in Pisa scheint mir besonders derselben Darstellung auf dem Altar in Prato verwandt; die kleine Krönung Marias in der Galleria Nazionale in Rom halte ich für eine sichere Arbeit Giovannis, und habe für diese Überzeugung auch in Sirén einen Bundesgenossen gewonnen. Die kleine Madonna, die ich nach der Reproduktion von Artaud de Montor aufnahm, erscheint mir selbst etwas unsicher, gewiß aber ausscheiden kann ich

die auch von V. nicht akzeptierte Madonna, die ehemals bei Bergolli in Modena war, jetzt im Besitze des Freiherrn von Tucher in Wien. Es scheint mir dieses sehr feine Bild der stehenden Madonna von dem Orcagnaschüler (Pseudo-Alegretto) zu sein.

Den Giusto de' Menabuoi aus Florenz nimmt V. ohne weiteres als Autor der Fresken im Baptisterium von Padua an. Erwähnt hätte werden müssen, daß eine alte Inschrift aber die beiden Paduaner Giovanni und Antonio als Künstler genannt haben soll. Auf dem Wege über die byzantinisierenden Venezianer gelangt nun V. endlich zu den Romagnolen, die er »diffondatori dello stile fabrianese-giottesco-senese« nennt. Das müßten die reinen Tausendkünstler gewesen sein! Es folgt nun Barnaba da Modena, der offenbar wegen seines altertümlichen Stiles vor seinem viel älteren Landsmann und Lehrer, dem großen Tomaso da Modena besprochen wird. Es ist ein Versehen V.s, wenn er angibt, J. von Schlosser habe die Fresken auf Collalto dem Tomaso zugeschrieben, dieselben sind nur im Zusammenhang mit der älteren Malerei in Treviso zur Besprechung gelangt.

V.s Ausführungen über Alticchiero und Avanzo gehören zu den besten Partien des Buches. Die Eigenart der beiden Künstler wird zutreffend charakterisiert, wenn auch die stilkritische Scheidung der Anteile beider an den erhaltenen Fresken nicht in allen Fällen standhalten sollte. V. tut recht daran, der Heimatstadt der beiden Künstler, Verona, den Ruhm ihrer künstlerischen Tat zu sichern. Nützlich sind V.s Hinweise auf die zahlreichen in Verona noch erhaltenen Trecentoreste, vorzüglich der Nachweis, daß in dem lombardischen Freskenzyklus (von Giovanni da Milano nach meiner Ansicht) die Quelle des Stiles der beiden großen Veronesen zu suchen sei. Daß als zweite Komponente aber die Kunst des Tomaso da Modena hinzukommt, sollte V. nicht in Abrede stellen.

Kap. VIII enthält namentlich in dem Abschnitte über die Miniaturen eine ganze Zahl von nützlichen Hinweisen und guten Beobachtungen. Eine eigentliche Geschichte der Miniaturmalerei im Trecento zu geben, konnte V. natürlich gar nicht beabsichtigen. Als sehr erfreulich darf es gelten, daß die Miniaturen des Codice di S. Giorgio im Archiv der Peterskirche, die man zuerst Giotto, dann Simone Martini, gelegentlich auch Pietro Lorenzetti zuschreiben wollte, in ihren richtigen kunstgeschichtlichen Zusammenhang gebracht werden. Vier kleine Bilder weiß V. von dem sienesischen Miniaturisten, der dieses Meisterstück (vor 1343) schuf, noch zu nennen; zwei Passionsszenen bei Mr. Benson in London, zwei zugehörige im Bargello (Sammlung Carrand). Ich bin nun imstande, noch einige weitere Stücke dieses feinsinnigen Malers zu nennen: eine kleine Madonna mit Heiligen im Louvre und ein damit nahe verwandtes

Exemplar in der Sakristei von S. Maria del Carmine zu Florenz und als malerisch entzückendstes Werk ein doppelseitig bemaltes Täfelchen der fürstlich Czartoryskischen Sammlung zu Krakau, das auf der einen Seite die Verkündigung, auf der anderen zwei jugendliche Heilige zeigt. V.s Beobachtung erlaubt zugleich auch diese Täfelchen zeitlich zu fixieren, wenigstens im allgemeinen in das zweite Viertel des Trecento.

Wenn wir versuchen wollen, V.s Buch als Ganzes zu beurteilen, so müssen wir von vornherein die Forderung nach einer präzisen Entwicklungsgeschichte der Trecentomalerei aufgeben. Eine solche wäre heute noch niemand imstande zu schreiben, es sei denn, daß er durch jahrelange Vorarbeiten und Spezialstudien in diejenigen Gebiete und Schulen, mit denen die bisherige Forschung sich gar nicht oder nur in ungenügender Weise befaßt hat, das nötige Licht gebracht hätte. Kräfte sind noch unerkannt, die für das Ganze von entscheidender Bedeutung waren. Welche Faktoren im einzelnen die Verhätltnisse der bedeutsamen Lokalschulen zueinander bestimmten, das hier nur anzudeuten, würde zu weit führen. Wir haben in der Detaillierung schon Fortschritte gemacht; Vasari läßt nur die Florentiner gelten, von ihnen die anderen Schulen abhängig sein· Später hat man die selbständige Bedeutung der Römer und Sienesen und für das ausgehende Trecento die der Veronesen erkannt. Die Pisaner, Romagnolen, Umbrer, Lombarden und Modenesen dürften wohl zunächst an Bedeutung für die Gesamtentwicklung stehen. Von ihnen allen sind allein die Romagnolen bisher monographisch behandelt worden, gleichwohl aber von V. nicht an den ihnen gebührenden Platz gestellt worden.

Sonst hat V. jedoch die neueren Forschungen in ausgiebigster Weise berücksichtigt, die hohe Bedeutung der römischen Kunst des endenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts, die er als eigentlichen Nährboden der Kunst Giottos bezeichnet, in entsprechender Weise hervorgehoben, die Diskussion über manche schwierige Fragen aufgenommen und in geschickter Weise weitergeführt, so daß sein Buch anregend und nützlich wirkt. Zum Zweck der fördernden Diskussion mußten in obiger Besprechung namentlich solche Punkte hervorgehoben werden, in denen meine Meinung von der V.s abweicht; meine Kritik soll aber durchaus nicht dem Buche seine Verdienste absprechen, da es als Versuch einer Gesamtdarstellung entschieden einen Fortschritt über Crowe und Cavalcaselle hinaus bedeutet. Als endgültige Fassung wird wohl V. selbst sein Buch gar nicht angesehen wissen wollen.

Ein Beitrag zu Mathias Grünewald.

Von **Mela Escherich.**

Die kleine Betrachtung »Bei unsrer lieben Frau von Stuppach« von Franz Rieffel in der Frankfurter Zeitung Nr. 70 (Morgenblatt vom 10. März) enthält einen interessanten, leider nur ganz flüchtigen Hinweis auf das Architekturmotiv der Stuppacher Altartafel. Rieffel entdeckt darin die Ähnlichkeit der hier dargestellten Kirche mit der heute nicht mehr vorhandenen Liebfrauenkirche von Mainz. Diese Beobachtung, die sich, wie Rieffel gesteht, nicht einmal auf alte Abbildungen der Kirche stützt (es gibt aber eine solche, ein Aquarell von Joh. Jak. Hoch von 1782, früher im Besitz des Herrn Prälaten Friedrich Schneider), dürfte stimmen, wie ein Vergleich mit dem Isenheimer Altar lehrt. Als mir vor einiger Zeit die Denkschrift für Fr. Schneider, die in dem Aufsatz Baums über die Mainzer Liebfrauenkirche ein altes Bild derselben enthält, in die Hände kam, fiel mir sofort die unabweisbare Beziehung zu dem mystischen Tempel auf der Engelverehrung des Isenheimer Altars auf. Hier wie dort dieselbe seltsame Phantastik, ein gotischer Spiritualismus, der ins Ungemessene geht. Ist bei Grünewald jede Form zur Paraphrase, zum Thema mit Varianten gesteigert und bis ins Extreme durchkomponiert, so scheint der Erbauer der Liebfrauenkirche immerhin ein Künstler von verwandter Eigenart gewesen zu sein, einer Eigenart, die vom Dekorativen bis in den Grundriß hinein ihre Wunderlichkeiten ausspielt. Höchst merkwürdig ist der auf der genannten Abbildung dem südlichen Eckstrebepfeiler vorgelegte, mit einer Riesenfiale bekrönte Baldachinbau. Dieser Teil ist es, vor dem man unmittelbar an den Tempel der Isenheimer Tafel erinnert wird.

Da nun Grünewald nach Sandrart lange in Mainz gelebt hat, so ist nichts näherliegend, als daß die lokale Architektur vorbildlich auf ihn wirkte, und die Frage könnte damit abgetan sein. Doch ist sie es noch nicht ganz. Denn mit dem Thema Architektur stoßen uns bei Grünewald sonderbare Zusammenhänge auf. Es ist merkwürdig, daß sie bisher noch nirgends in der Kunstgeschichte bekannt wurden. Ich selbst kann hier nur kurz darauf eingehen, da ich einem Aufsatz, der demnächst in der »Deutschen Rundschau« erscheint, nicht vorgreifen möchte. Es handelt sich dort um eine Studie, die für Grünewalds Vertrautheit mit der Hüttensymbolik einige Nachweise zu bringen sucht. Die Mystik des »Tempels

Salomonis«, der »Brudersäulen«, sowie der in den Hütten wie bei den Waldensern gepflegte Lichtkult scheint Grünewald bekannt gewesen zu sein. Da die Gebräuche der Waldenser mit denen der von ihnen beeinflußten verschiedenen mittelalterlichen Sekten und Brüderschaften sowie der Bauhütten vielfach zusammengehen, ist es schwer zu entscheiden, welcher Genossenschaft Grünewald angehört haben mochte. Ehe wir nicht bestimmtes über seine Familie erfahren, bleibt alles in Dunkel gehüllt.

Diesen dunklen Spuren nachzugehen, ist zweifellos von Wichtigkeit. Hier könnten uns Aufschlüsse gegeben werden, die die Kunst dieses rätselhaftesten aller Meister in ein ganz neues Licht rücken würden. Grünewald steht heute zwischen Dürer und der mittelrheinischen Schule auf scharf isoliertem Posten. Man ist so gewohnt, die deutsche Kunst nach gewissen Zentren Nürnberg, Köln, Straßburg etc. abzuzirkeln, daß einem jede andere Linienschiebung verdächtig erscheint. Dennoch dürfte in der Entwicklung der fränkischen und zum Teil rheinfränkischen Kunst eine scharf von Ost nach West führende Richtlinie zu beachten sein. Nicht minder wie für die Schweiz und den Oberrhein Burgund, wie für den Niederrhein die Niederlande, war für Franken im Mittelalter Böhmen von entscheidendem Einfluß, und dieser Einfluß zieht sich besonders den Main herauf. Böhmischen Einfluß finden wir allenthalben in der frühen fränkischen und mittelrheinischen Kunst, und an diese böhmische Linie dürfte auch Grünewald gerückt werden. So viel, was seine Kunst betrifft. Nun wäre es wichtig, auch sonst böhmische Beziehungen bei ihm nachweisen zu können. Ich möchte die Frage aufstellen, ob nicht seine Familie aus Böhmen eingewandert war. In den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts, also der Zeit, wo Mathias Grünewald geboren wurde, wimmelte es in Franken von den »Winkelpredigern vom Böhmerwald«, wie man die auf die Waldenser zurückgehende Sekte der böhmischen Brüder nannte. Grauenvolle Verfolgung wider das »böhmische Gift« waren an der Tagesordnung. Man gab diesen Predigern Spitznamen wie Grubenheimer, Winkeler, Gartenbrüder, weil sie durch die furchtbaren Feindseligkeiten seitens der katholischen Geistlichkeit nicht selten gezwungen waren, bei Mutter Grün Zuflucht zu suchen. Diese Namen blieben in den Familien. Deutet nicht auch Grünewald auf eine solche Herkunft? Nur nebenbei sei bemerkt, daß der Vorname Mathias in Böhmen häufig ist. Nun kommt als nicht unwesentliches Moment hinzu, daß der Erbauer der Liebfrauenkirche ein Böhme ist, Magister Heinricus Lapicida de Boëmia, wahrscheinlich von Peter von Aspelt selbst aus Böhmen (obwohl Redtenbacher diese Annahme anzweifelt) berufen. Mit dem großen Kanzler Peter v. Aspelt beginnt in Deutschland die böhmische Politik, und es ist selbstverständlich, daß der

Kanzler, der seit 1306 Erzbischof von Mainz war und 1311 die Liebfrauenkirche daselbst einweihte, in seinem Erzbistum nicht ungern böhmisches Wesen duldete. Der böhmische Magister Lapicida aber zog sich natürlich auch böhmische Werkleute zum Bau heran. So siedelten sich also böhmische Familien an, blieben, wie es zu gehen pflegt, im Lande, und wie nahe liegt es, zu denken, daß, als später die Wellen der vorreformatorischen Religionsbewegung von Prag herüberschlugen, hier sich wieder Böhme zu Böhme fand. Es hat somit viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß Mathias Grünewald einer böhmischen Brüderschaft angehörte und vielleicht durch diese in naher Beziehung zur Bauhütte stand. Sehen wir doch, wenn wir Grünewalds künstlerische Bekenntnisse betrachten, in dem Meister — im Gegensatz zu dem ruhig protestierenden Dürer — so recht den Typus des Fanatikers, des gehetzten und gereizten Vertreters einer verfolgten Weltanschauung. Erwähnt möge hier nur noch sein, daß sich auf dem Isenheimer Altar auch noch eine weitere Anspielung auf die Kenntnis der Hüttensymbolik befindet, in den Postamenten, auf denen auf den Altarflügeln die Heiligen Antonius und Sebastian stehen. Sie sind im Achtort komponiert. Das Achtort ist bekanntlich die geheime geometrische Form, die den eigentlichen Schlüssel zur mittelalterlichen Baukunst bietet. Des Mathias Roritzer »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit« von 1486 und andere derartige Werke beschäftigen sich eingehend mit dem Problem des Achtorts. Betrachten wir nun besonders das Postament des hl. Sebastian, so sehen wir, daß Grünewald der Achtortkonstruktion, allerdings in recht hilfloser Weise, eine merkwürdige Sorgfalt zugewendet hat. Die Basis bildet ein Quadrat, dem ein zweites übereck gelegt wird, dann folgt in Verjüngung, parallel dem ersten Quadrat ein drittes, und aus den sich nun durch die Kreuzungen der Quadratlinien ergebenden Knotenpunkten ist die Deckplatte im Achturstern konstruiert. Eine Verschiebung der Deckplatte an der rechten Seite stellt sich als eine Betonung der im Riß gemachten Hilfslinien heraus. Der Meister hat also keineswegs ein Postament nach der Natur oder Phantasie gemalt, sondern zuvor einen Grundriß davon entworfen. Hält man diesen Grundriß daneben, so ergibt sich, daß die darin herrschenden Richtungslinien durch die Pfeile des Heiligen angezeigt sind. Nur so erklärt sich, warum der eine Pfeil mit der Spitze nach oben kerzengerade auf dem Boden steht. Er gibt die Vertikale an, der an die Säule gebundene die Diagonale usw. Grünewald hat also offenbar großen Wert darauf gelegt, seine Kenntnisse in diesen Dingen auf eine geheimnisvolle Art Eingeweihten zu verraten, wonach es nahe liegt, anzunehmen, daß er selbst ein Eingeweihter war.

Der niederländische Bildhauer Wilhelm Vernuken in hessischen Diensten.

Von **Carl Scherer.**

Die nachstehenden Mitteilungen schließen sich inhaltlich denen an, die ich vor Jahren an dieser Stelle (Bd. XXI, H. 1) über Hofmaler Landgraf Wilhelms IV. von Hessen gemacht habe; sie wollen wie jene ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Erschöpfung des Gegenstandes zu erheben, lediglich kleine Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Hessen im 16. Jahrhundert liefern. Eine erhebliche Förderung unseres Wissens auf diesem Gebiete verdanken wir neuerdings der Festschrift, mit der uns Drach und Könnecke anläßlich der vierhundertsten Wiederkehr des Geburtstages Philipps des Großmütigen beschenkt haben; sie hat ein überreiches Material durch quellenmäßige Forschung wie durch ästhetisch-stilistische Betrachtung in musterhafter Weise gesichtet und vielfach Zusammenhänge zwischen Künstlern und Werken erst aufgedeckt und dargelegt[1]).

Der Name des niederländischen Meisters Wilhelm Vernuken ist dem Kenner rheinischer Kunst nicht fremd, verbindet sich doch für ihn damit das Bild eines der herrlichsten Denkmäler, welche die Renaissance auf deutschem Boden hinterlassen hat, das der Rathauslaube zu Köln[2]). Es ist ein eigener Zufall, daß gerade in denselben Jahren (1570—71), als dieser Bau entstand, zwei andere niederländische Künstler, Elias Godefroy aus Kameryk und Adam Beaumont, im Chore der gotischen St. Martinskirche zu Kassel ein Grabmonument für den Landgrafen

[1]) Die Bildnisse Philipps des Großmütigen. Marburg 1905. — Für die Zeit des Mittelalters hat Küch: Die Landgrafendenkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg (Zeitschrift d. Ver. f. hess. Gesch. N. F. Bd. 26) manches hinzugebracht.

[2]) S. Firmenich-Richartz: Köln. Künstler in alter und neuer Zeit (Düsseldorf 1895), Sp. 896—99. Eine Würdigung des Bauwerks bei Lübke: Gesch. d. d. Renaiss. Bd. 2, S. 454 ff. — Herr Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen und Herr Dr. Renard zu Bonn machten mich gütigst darauf aufmerksam, daß Vernuken (noch unter seinem Vater Henryck) an Schloß Horst (Kreis Dorsten) mitgearbeitet und insbesondere einige Kamine gefertigt hat. Vier von diesen stehen jetzt im Schloß Hugenpoet (Kreis Düsseldorf). S. Clemen: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. 3, 1, S. 123—25.

Philipp und seine Gemahlin aufführten, das man zu den hervorragendsten Werken der Renaissance in dieser Gattung zählen darf[3]).

Hessen war für Künstler damals ein guter Boden, denn Wilhelm IV., der als Fünfunddreißigjähriger dem großen Vater 1567 im Niederfürstentum gefolgt war, war ein eifriger Bauherr, der nicht nur vollenden wollte, was unter Philipp begonnen war, sondern sich mit neuen Plänen trug, deren Ausführung ihn in den 25 Jahren seiner Regierung fortgesetzt beschäftigte. Für Baumeister, Bildhauer und Maler gab es da viel zu tun.

Der Landgraf besaß aber auch großes Kunstverständnis und sicheres Urteil und wußte die rechten Kräfte für seine Zwecke zu finden. So wundert es uns nicht, daß er Wilhelm Vernuken, dessen Ruf gewiß längst zu ihm gedrungen war, im Jahre 1577 in seinen Dienst zog, »daß er ihm zu allem, dazu er geschickt, dienen solle, es sey mit Bauen anzugeben, abzureissen, Visirungen zu stellen, bildhauen, Gips auszuschneiden, Esterich zu schlagen, im Tiraß zu arbeiten«[4]). Der Künstler erwarb im Jahre 1589 in Kassel das Bürgerrecht und lebte daselbst noch im Jahre 1604[5]). Ob ein festes Jahreseinkommen mit der Bestallung verbunden war, wie es z. B. ein Hofmaler Wilhelms IV., Caspar van der Borcht, hatte[6]), ist unbekannt; es scheint eher, daß der Verdienst von den jeweiligen Aufträgen abhing, die besonderer Vereinbarung unterlagen.

Von Vernukens Tätigkeit in Hessen wußte man bis zum Jahre 1895 nichts; erst die vortreffliche Publikation von Laske und Gerland »Schloß Wilhelmsburg bei Schmalkalden« belehrte uns, welch bedeutsamen Anteil jener gerade an dem künstlerisch wertvollsten Teil des Baues hat, an der Kapelle. Die bauliche Ausführung, die des Fürsten tüchtiger Architekt Christoph Müller leitete, war im Sommer 1586 so weit vorgeschritten, daß die Bildhauerarbeit vergeben werden konnte. Als sich der Landgraf am 15. Juli d. J. in Schmalkalden befand, übertrug

---

3) S. jetzt Drach-Könnecke a. a. O. S. 99 f. — Daß Cambrai gemeint ist, und nicht der Flecken Kameryck im Utrechtschen, wird auch durch Gallands Ausführungen über Jakob Colyn van Cameryk (Gesch. der Holländ. Baukunst S. 91—92) wahrscheinlich. Ein Meister Helias, gewiß identisch mit dem unsrigen, sollte 1562 für den Schloßbau zu Münden, wo er schon früher tätig gewesen war, gedungen werden, um Alabastersteine zu bearbeiten. (Gütige Mitteilung des Herrn Geheimrats Doebner aus Akten des Staatsarchivs zu Hannover.)

4) Nach einer offenbar der Bestallungsurkunde entnommenen Notiz in Landaus Nachlaß (Landesbibliothek zu Kassel), aus dem überhaupt, soweit nicht andere Quellen genannt sind, im wesentlichen dieser Aufsatz schöpft.

5) S. das Kasseler Bürgerbuch, hrsg. von Gundlach (Zeitschr. d. Ver. f. hess. Gesch. N. F. Suppl. 12) S. 34 und die Kirchenbuchauszüge in Mscr. Hass. fol. 113 (Landesbibl. Kassel).

6) S. Drach-Könnecke a. a. O. S. 34 Anm. 1.

er auf Grund der vorgelegten Abrisse dem Meister »Die Gallerey inn die Schloß Cappell der Wilhelmsburgk uber Schmalkalden zu haven undt mit ihrem Zirath auffs fleissigste zu fertiegenn«. Es wurden dafür 1000 Gulden ausgeworfen; die Steine sollten bis vor die Werkstatt geliefert werden und ihm »gepurlich spitzerlohn gehandreicht« werden. Kanzel und Altar waren in den Vertrag nicht eingeschlossen, sie blieben besonderer Abmachung vorbehalten. Wir haben hiernach den inneren Ausbau der Kapelle, die am Himmelfahrtstage 1590 geweiht wurde, mit dem ornamentalen Schmucke der Pfeiler, der sie verbindenden Bogen und ihrer Schlußsteine mit Sicherheit Vernuken zuzuweisen. Den Altar dürfen wir, auch ohne archivalisches Zeugnis, aus Stilgründen mit aller Wahrscheinlichkeit für ihn beanspruchen und von der Kanzel mag das gleiche gelten.

Die Wilhelmsburg hat, weil sie abseits der lauten Heerstraße in einem entlegenen Winkelchen liegt, sich besser konservieren können als andere Bauten Wilhelms IV., die sich ihr einst ebenbürtig zur Seite stellen konnten, heute aber entweder verschwunden oder im Zeitenlaufe umgestaltet sind.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß Vernuken am Goldenen Saale des Kasseler Schlosses, der mit den in Stein gehauenen Bildern der Landgrafen und ihrer Gemahlinnen von Philipp dem Großmütigen ab geschmückt wurde und um das Jahr 1580 vollendet war, beschäftigt worden ist; nachzuweisen ist seine Tätigkeit am Rotenburger Schloßbau.

Rotenburg an der Fulda war nächst Kassel damals die vornehmste Residenz im Fürstentum Niederhessen; Wilhelm IV. hatte dort im Jahre 1570 Umbauten und Neubauten begonnen, die einen Kostenaufwand von 32 112 fl. verursachten. Ganz besonders glanzvoll wurde der Ostflügel des Schlosses aufgeführt und ausgestattet; hier lag in der zweiten Wandlung der Hauptsaal, so groß, daß außer dem Prager Saal in Deutschland sich keiner mit ihm an Größe messen konnte[7]). Man betrat ihn von einem Gange aus, der sich in Arkaden nach Osten hin, wo der Lustgarten lag, öffnete; die Bogen wurden getragen von sieben jonischen Säulen, die Gallerie war in sauberster Steinmetzenkunst ausgeführt. Diese Arbeiten beschäftigten Vernuken in den Jahren 1577—80, vielleicht noch länger. Der Landgraf benötigte offenbar in diesen Jahren noch weitere Kräfte, wie ein Schreiben an Jörge Keßler vom 18. Januar 1582 beweist, worin er diesem aufgibt, ihm von Anntorf (Antwerpen) einen oder zwei gute Bildhauer zu schicken, die er »gleich andern unserer Bildhauern gepurlich underhalten lassen wolle«. In Antwerpen hatte der Fürst eben um diese Zeit auch Porträts bei Adrian Key bestellt. (S. Drach-Könnecke a. a. O. S. 52, Sp. 2. Anm. 1.) — Im August 1590 treffen wir den

7) Winkelmann: Beschreibung der Fürstentümer Hessen und Hersfeld. S. 266.

Künstler wiederum in Rotenburg, wo er, unterstützt von seinen Söhnen und Gesellen, die Ausstattung der Kapelle begann und schon gegen Ende des Jahres hin so weit gefördert hatte, daß der Abschluß bevorstand[8]). Offenbar hatte die Kirche in der Wilhelmsburg des Landgrafen Beifall in so hohem Maße gefunden, daß er im Rotenburger Schlosse sich ein Gegenstück dazu schaffen wollte.

Die Kapelle schloß sich an die Nordecke des Ostflügels der Anlage (der leider abgetragen ist) im rechten Winkel westwärts an; den Zwischenraum zwischen ihr und dem Westflügel baute erst Landgraf Moritz im Jahre 1607 aus, so daß nunmehr der Bau zum geschlossenen Quadrate wurde. Die Kapelle ist nicht mehr erhalten[9]); sie wurde zu Beamtenwohnungen verbaut; ihre Beschreibung gibt der rotenburgische Chronist Lucä in seinem »Edlen Kleinod an der Hessischen Landeskrone oder Vorstellung der Fürstlichen Residentz Rotenburg«[10]). Die Kirche wurde durch sechs zweireihige Pfeiler gegliedert, die aus rötlichem Alabaster gehauen, mit Kompositkapitälen gekrönt und mit allerlei Zieraten von weißem Alabaster ausgelegt waren; die Bogen zwischen den Pfeilern waren »verziert mit netten Zierlichkeiten von Alabaster auf die Art gespitzter Diamanten, Engelsköpfe, Sterne, Laubwerk u. dergl.« Die Kanzel befand sich am mittleren Pfeiler der nördlichen Reihe; zu ihr wie zur Empore führte eine Treppe in kunstreicher Alabasterarbeit; unter ihr stand der »Herrentisch«, dessen Platte sechs kleine Säulen trugen. Die starke Anlehnung an die Kapelle der Wilhelmsburg ist unverkennbar.

Den weißen Alabaster wie auch den rotbraunen Marmor für die Rotenburger Arbeiten lieferten die Steinbrüche der Fuldaberge zwischen Rotenburg und Altmorschen, die noch heute teilweise in Betrieb sind. Beim Dorfe Baumbach und bei Connefeld brach man Steine für die Kapelle; aus Connefelder Alabaster sind auch andere Arbeiten der gleichen Zeit, wie das alabasterne Gemach im Kasseler Schlosse und die Grabdenkmäler der Landgrafen Philipp in der Martinskirche zu Kassel, Ludwig in der lutherischen Kirche zu Marburg und Georg in der Hauptkirche zu Darmstadt, hergestellt[11]).

---

8) Zur leiblichen Stärkung erhielt der Meister damals auf Befehl des Fürsten täglich ein halb Maß Wein und ein Maß gut Bier aus der Kellerei.

9) Für den katholischen Gottesdienst ist neuerdings in dem gewölbten Unterstocke des Südflügels (der architektonisch am wenigsten Einbuße erlitten hat) eine Kapelle eingerichtet worden.

10) Mscr. Hass. fol. 47 (Landesbibliothek Kassel).

11) Schreiben Wilhelms vom 25. Aug. 1591 (Landau), Winkelmann a. a. O. S. 39 und Nick: Georg I. von Hessen-Darmstadt S. 65. — Der Fuldaalabaster hatte hiernach den früher bevorzugten Werraalabaster von Witzenhausen (s. Küch i. d. Ztschr. f. hess. Gesch. Bd. 26, S. 180f.) verdrängt.

Es würde weiterer Nachforschung vorbehalten bleiben, ob sich etwa aus Akten und Rechnungen des Königl. Staatsarchivs zu Marburg obige Mitteilungen über Vernukens Tätigkeit in Rotenburg unter Wilhelm IV. ergänzen und erweitern lassen.

Noch während der Meister dort beschäftigt war, hatte ihn sein Fürst mit einem neuen Auftrage betraut. Wilhelm IV. wollte seinem am 20. November 1583 zu Rheinfels verstorbenen jüngsten Bruder Philipp ein Grabdenkmal in der Stiftskirche zu St. Goar errichten lassen. Ein Entwurf Vernukens hatte die Zustimmung des Landgrafen erhalten, das Geding war abgeschlossen, und schon waren die Steine bestellt, da erfuhr der Künstler, daß der Fürst angeblich anderen Sinnes geworden sei und seinen Plan aufgegeben habe. In einem Schreiben, dem man die starke Bekümmernis und Enttäuschung anmerkt, wendete er sich hierauf an seinen Herrn[12]). Es lautet:

Durchleuchtiger Hochgebornner Furst. Ewer furstlich genadenn seienn meinn underthenig schuldig unndt gantz willig Dienst zuvor. genediger Herr, E. f. g. werdenn sich genedig zu erinnernn wissenn, daß dieselbigenn mir daß Epitaphium zu Reinfels uff form unndt maß, wie E. f. g. Ich Sollichs abgerißenn, zu machen umb einn Summa geldtes vordingt, darauff auch bevohlenn, die alabaster Steinn alhie brechenn zu laßenn. Weiln aber E. f. g. bawschreiber alhie Christoffell Koich mich bericht, daß E. f. g. sollich Epitaphium numehr machen zu laßenn nicht bedacht, Hab Ich nicht umbgehenn konnen, E. f. g. deßwegenn underthenig zu ersuchenn. Dann weill Ich verhoff, mitt der arbeit Inn der Capellenn, baldt fertig zu werden, were es mir ungelegenn, wann Ich vorgedachte mir verdingte arbeit nicht machenn solte, meine Söhnne unndt gesellenn lenger uf dem halse liegen zu habenn, unndt darbei mußig zu gehenn. Diewill dann der Steine Inn die Zehenn Stucke unndt also die Helfft albereit gebrochenn unndt schadt were, daß Solche Stucken zu scheittenn gehenn unndt verderbenn soltenn, So will E. f. g. Ich hiermitt underthenig gebettenn habenn, dieselbe wollenn sich genedig Jegenn mich erkleren, Ob Ich mitt Verferttigung gedachts Epitaphii bei dißer gutten gelegenheitt fortfahren, unndt wahe Ich dieselbigenn, alhie zu Rottenbergk oder Cassel, machen, oder ob E. f. g. wie der bawschreiber bericht, es nicht gemacht habenn wollten. Alles zu dem ende weil Ich einn armmer gesell, so da keine renten, oder zinßen, davon Ich lebenn unndt mich erhaltenn kondte Undt also nichts mehr habe, denn waß Ich teglich verdiene, daß Ich meine Sohne, So ohne daß alß Jungen

[12]) Original in Landaus Kollektaneen; eigenhändig von Vernuken ist nur die Namensunterschrift. Auf S. 4 Adresse, Eingangsvermerk und Betreff.

gesellenn sich zu versuchen unndt zu wandernn Lusten tragenn, sambt andernn meinenn gesellen beurlaubenn oder mich widerumb nach anderer arbeit Inn Zeittenn umbsehenn konne, underthenig bittende, dißes mich nicht ungenedig zu verdenckenn, Sondern dieselbigenn alß einn Hoch verstendiger Furst diße meine gelegenheitt selbstenn Inn gnadenn betrachtenn unndt zu gemuth fuhrenn wollenn, Trostlicher zuverleßiger widerantwortt underthenig erwarttende.

Unndt thue E. f. g. hiermitt zu langweriger bestendiger gutter gesundtheitt undt gluckseliger regierung underthenig bevehlenn. Datum Rottenbergk denn 17. 9bis Anno (15)91.

E. F. G. undertheniger schuldiger unndt gantz williger

Wilhelm Vernuken.

Infolge dieses Bittgesuches kam die Angelegenheit von neuem in Fluß, und im Frühjahr wurde die Arbeit an Ort und Stelle begonnen. Vernuken muß sich damals in Geldnöten befunden haben, und da der mit der Rechnungsführung beauftragte Kellerer auf Rheinfels kein Geld herausgab, klagte der Künstler beim Landgrafen, worauf dieser unterm 8. Mai 1592 den Beamten nicht eben sanft anblies[13]):

Lieber Getr. Es hatt uns Meister Wilhelm Vernuken der Bildthawer zu erkennen geben, daß Du ihm, unangesehen wir Dirs under dato den 13. Aprilis ernstlich bevohlen, uff verfertigung unsers f. lieben Bruders Landg. Philipßen selig. Begrebnuß die 100 fl so wir darzu verordnet noch nicht vergnuget, Sondern Dich dessen mitt vorwendung, das Dir noch keine Zinse oder Rente fellig wehren, zu entschuldigen understanden, welchs uns nit wenig befrembdet, dieweil du unsern schriftlichen bevelch gehabtt undt derowegen mitt solcher bezahlung gar keines weges hettest sollen uffhalten, wan Du es gleich under den Juden hettest borgen sollen angesehn wie andere Ambttleute thun, die uff ezliche Jahr die Ambter mußen verlegen und fro werden wen sie über ezliche Jahr einmahl bezalet werden. Bevehlen Dir derhalben in gnaden und mitt allem ernst, das Du Dir solchs nicht mehr laßen widerfahren, Sondern thust wie Du kanst, daß Du unsern glauben erhaltest. Den ob Gott will, umb hundert fl, 2 oder 3 willen wir unsern glauben nicht gedencken stecken zu lassen. Haltt aber sonst allenthalben gute ordenung.

Der Landgraf führt in dem Schreiben dann weiterhin die Abmachungen mit dem Künstler auf. Dieser hatte sich verpflichtet, das Denkmal für 900 fl (der fl zu 26 alb.) zu liefern einschließlich der »schwarzen Duttsteine«, die von Köln heraufgeführt wurden und für die ein Vorschuß von 100 fl geleistet worden war. Der Alabaster, der zu

[13]) Konzept bei Landau.

des Künstlers Verdruß lange unterwegs blieb [14]), wodurch die Arbeit verzögert wurde, wurde gestellt. Der Meister erhielt wöchentlich 2 ℳ und weiter 1 fl Kostgeld, von seinen drei Gesellen bekam jeder wöchentlich 2 fl, der Gipser das gleiche. Meister- und Gesellenlöhne sollten bei der Schlußabrechnung in Abzug gebracht werden, das Kostgeld für den Meister, die Löhne für den Gipser und einen Hüttejungen (wöchentlich 1 fl und »spizerlohn«) und andere kleine Ausgaben der landgräflichen Kasse zur Last fallen [15]).

In der nördlichen Seitenkapelle der Stiftskirche zu St. Goar steht noch heute das von Vernuken geschaffene Grabmonument Philipps, ihm gegenüber das seiner Gemahlin Anna Elisabeth, einer Tochter des Kurfürsten Friedrich III. zu Pfalz, dies von unbekannter Hand. Im Anschluß an die begonnene Wiederherstellung der Kirche, wurden in den Jahren 1899 und 1900 die beiden Denkmäler, die im Laufe der Jahrhunderte stark gelitten hatten, unter der besonderen Leitung des Provinzialkonservators gründlich restauriert. Ich gebe die Beschreibung mit den Worten Clemens [16]):

Das an der Ostwand befindliche Grabmal des Landgrafen zeigt über einem reichverzierten Unterbau einen kräftig vorspringenden Sarkophag und darüber einen mit einem Giebel abgeschlossenen Aufbau, der in einer Nische die lebensgroße Figur des Verstorbenen birgt. Das Material ist weißer und schwarzer Marmor, Alabaster und Stuck. Der Sockel ist auf den drei freien Seiten mit schönen Renaissancekartouchen geschmückt, die sich in ausgeschnittenes Riemenwerk auflösen, das die ganze Fläche gleichmäßig füllt. In der Mitte eine leere Platte. Dann folgt ein schmaler ornamentierter Fries in Stuck. Der Sarkophag aus Alabaster ist unten wie oben mit gleichmäßigem und symmetrischem Riemenwerk bedeckt. Ein kräftiges Gesims von schwarzem Stuckmarmor hält ihn gewissermaßen zusammen und ist mit dem Sockel durch einzelne Bänder verbunden. An den Verschlußstellen ist das Gesims stark verkröpft und nach unten mit einer in Stuck angefertigten Konsole geschmückt. Der Aufbau, der

---

[14]) Die Zulieferung der Steine, die in Ziegenhain liegen geblieben waren, brachte Wilhelm am 11. Mai in Erinnerung.

[15]) Entwurf des Schreibens bei Landau. — Ein zweites vom gleichen Tage datiertes Schreiben, ebenfalls an den »Keller« zu Rheinfels, Ludwig Zeller, gerichtet (im Konzept bei Landau), das sich hinsichtlich der Vertragsbestimmungen mit dem obigen berührt, sonst aber lediglich allgemeine Weisungen für die Überwachung der Arbeiten enthält, (»Erstlich soll ehr keinem so nichtt arbeitet oder sein geldt verdienett, icht was geldts geben« usw.), ist vermutlich nur ein unverwerteter Entwurf.

[16]) S. Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalspflege in der Rheinprovinz (I) 1896, S. 52—56 und VI 1901, S. 38—42. — Ebendaselbst sind Abbildungen der beiden Monumente im Maßstab von 20×13 cm (Bildgröße) gegeben; für unsere Tafel wurde das Cliché derselben gütigst überlassen. Photographische Aufnahmen im größeren Maßstabe besitzt das Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.



dann über einem niedrigen Untersatz aufsteigt, mit dem Sarkophag durch Voluten verbunden, schließt mit einem kräftigen, weit vorgekragten Gesims ab, über dem sich der flache Giebel erhebt. Unter dem Gesims wieder ein feiner ornamentierter Fries. Auf den Seitenflächen unter einem Muschelornament rechts das mecklenburgische Wappen, links das große sächsische Wappen mit drei Helmen.

Die Zwickel über den Bogen sind durch flache Masken in Stuck belebt. Die tiefe Mittelnische ist von Streifen in weiß-rotem Stuckmarmor eingefaßt und zeigt einen schwarzen Fonds, in dem oberen Abschluß ein Muschelornament mit schwarzen Streifen. Der die Nische vollständig ausfüllende Landgraf ist ganz gerüstet dargestellt, das rechte Spielbein mäßig vorgesetzt. Der schwere Kopf mit ziemlich kahler Stirn und leichtem Vollbart ist leicht nach links gewandt. Die Rüstung ist durchweg mit einer feinen Zeichnung bedeckt. Die Ornamente sind in den Alabaster eingeschnitten und mit Schwarz ausgefüllt — als Nachahmung der Ätzungen. Die Rechte hält ein kurzes Szepter.

Die Kapelle ist mit Stuckornamenten geschmückt, die in geometrischen Mustern und flachem Bandwerk gehalten sind. In jedem der vier Gewölbefelder ist die allegorische Figur einer Kardinaltugend angebracht.

Das Grabmal Philipps hat wie das stark von ihm abweichende Epitaph seiner Gemahlin von jeher hohes Lob gefunden, das es nach Aufbau und Gliederung wie nach der Ausführung des Ornamentalen und des Figürlichen voll verdient. Man rechnet es zu den schönsten Renaissance-Grabdenkmälern in den Rheinlanden[17]).

Clemen weist darauf hin (a. a. O. VI S. 42), daß sich in dem flachen Bandschmuck des Sarkophags norddeutsche Einflüsse geltend machten. Führt uns nicht auch die Anordnung des Ganzen, die Verbindung von Nische und Sarkophag nach dem Norden? Daß die Anregungen von Hans Vredeman de Vries, die auch beim Denkmal Philipps I. zu Kassel unverkennbar sind[18]), auf das Monument in St. Goar eingewirkt haben, bestätigt mir mein Bruder Christian Scherer, der die Ausgabe der »Caenotaphiorum, tumulorum et mortuorum monumentorum variae formae« von 1563 einsehen konnte. Ebenso dürfte m. E. eine gewisse Beziehung zur Sepulkralarchitektur Nordbrabants nicht abzuweisen sein[19]). War Wilhelm etwa dort geboren oder ausgebildet?

---

[17]) S. auch Lehfeldt: Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz (Düsseldorf 1886) S. 626—31 und die dort verzeichnete Literatur.

[18]) Man vergleiche die Tafel XXV bei Drach-Könnecke etwa mit Fig. 59 bei Galland: Geschichte der Holländ. Baukunst (Frankfurt a. M. 1890) S. 148.

[19]) S. Galland a. a. O. S. 84 u. 619—20. In dem Wandmonument von Breda sind in gewisser Weise Elemente des Aufbaues des Philippsepitaphs vorgebildet.

Zu einigen Handzeichnungen Rembrandts.

Von **Fritz Saxl.**

Die Handzeichnungen eines großen Meisters bieten für den Forscher eine schier unerschöpfliche Fülle interessanten und lehrreichen Materiales; auch tragen sie, wenn man so sagen darf, mitunter wesentlich zum ästhetischen Verständnis eines fertigen Werkes bei, indem sie uns den Entwicklungsgang der Idee klar erkennen lassen. Um die Person des Meisters zu erfassen, um die Anregungen zu erkennen, die er empfangen, um die Persönlichkeiten herauszufinden, die der Künstler besonders bevorzugt hat, indem er sie als Modelle verwendete, zu all dem gibt es keinen besseren Weg, als ein eingehendes Studium seiner Handzeichnungen. Sehr richtig sind die Andeutungen Valentiners über die Handzeichnungen Rembrandts[1]), die besonders über einzelne Personen aus Rembrandts Umgebung genaueren Aufschluß zu geben versuchen. Seit kurzem besitzen wir auch in dem ausgezeichneten Werke Hofstede de Groots einen ausführlichen Katalog der Handzeichnungen Rembrandts, der sich jedoch auf die Katalogisierung beschränkt und beinahe überhaupt nicht weiter auf das Verhältnis zu den übrigen Werken des Meisters eingeht. Zweck der folgenden Bemerkungen soll es nun sein, den Zusammenhang der Handzeichnungen mit den Gemälden und Radierungen etwas zu verdeutlichen, und darin, wieweit dies möglich ist, die Verwendung von Personen aus Rembrandts nächster Umgebung als Modelle nachzuweisen. Mag dies mir auch nicht genügend gelungen oder mag ich darin allzu weit gegangen sein, so wird es vielleicht doch anderen zum Ansporn dienen, auf diesem so interessanten Gebiet Neues zutage zu fördern.

I. Bemerkungen zu Lippmann, Handzeichnungen Rembrandts, 1. Folge, 1. Lieferung.

---

[1]) Wilhelm R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Bd. XXIX) Straßburg 1905.

Zu Nr. 1. Selbstporträt. Nach der Radierung B. 338 wohl auch um 1629 entstanden, eher etwas später. Vgl. auch das Selbstporträt (Bode I. 17, bezeichnet 1631) in Budapest, Nationalgalerie.

Zu Nr. 2. Studienblatt mit sieben Figuren. Vgl. B. 165, wahrscheinlich die Bettlerin dasselbe Modell wie die große weibliche Figur der Zeichnung links. Auch wäre es nicht ausgeschlossen, in dem weinenden Kinde den kleinen Rumbartus zu erkennen. Vgl. dazu die Zeichnung »das schreiende Kind« (Lippm. I. 1 Nr. 9) und die bei Murray in London (Repr. u. a. bei Graul[2]) Nr. 14) »die junge Frau mit dem Kinde«. Daher um 1635 anzusetzen.

Zu Nr. 3. Eine Gruppe von Bettlern. Studie zu B. 74. Gehört wahrscheinlich der zweiten Redaktion des »Hundertguldenblattes« an, etwa Mitte der vierziger Jahre.

Zu Nr. 5. Kreuzabnahme. Offenbar Studie zur »Kreuzabnahme« (Bode II. 125) in München, daher vor 1633 entstanden.

Zu Nr. 9. Der schreiende Knabe. Zweifelsohne Saskia mit dem kleinen Rumbartus. Entstehungszeit etwa 1636. Vgl. Lippm. I. 1. 21.

Zu Nr. 10. Der Philosoph. Vgl. dazu Lippm. I. 4. 168 im Taylor-Museum, Haarlem. Dürfte derselbe Greis sein, wie auf dem »Petrus im Gefängnis« (Bode I. 41) in Brüssel, Prince de Rubempré de Mérode, daher um 1631. Denn sowohl die zitierte Zeichnung als das Gemälde tragen diese Jahreszahl[3]).

Zu Nr. 16. Studienblatt mit mehreren Figuren. An dieses Blatt finden wir natürlich sehr viel Anklänge in Rembrandts Werk (vgl. die Gruppe oberhalb der Brüstung in B. 74). Vgl. auch die Figur ganz links in B. 126, die einige Ähnlichkeit mit dem zweiten Mann von rechts in der vordersten Reihe hat. Entstanden wohl um die Mitte der dreißiger Jahre. Es wäre ja, wenn man B. 126, das nach 1645 entstand, heranziehen will, möglich, daß Rembrandt um diese Zeit auf die Skizze zurückgekommen ist.

Zu Nr. 17. Die Geburt Christi. Es wäre vielleicht nicht ganz von der Hand zu weisen, in dem heiligen Joseph den greisen Tobias des Bildes bei Cook in Richmond (Bode V. 331), bezeichnet 1650, zu erkennen, besonders da Rembrandt sich gerade in dieser Zeit (1646) mit dem Thema der »Geburt Christi« beschäftigt hat (siehe Bode V. 315 in München und V. 316 in London, Nationalgalerie). Auffallende Ähnlichkeit in der Kompositon zeigt auch »der Traum Josephs« (Bode V. 336) in Budapest, Nationalgalerie, worauf schon von H. de Groot hingewiesen wird.

---

[2]) Richard Graul, 50 Zeichnungen Rembrandts, Leipzig 1906.

[3]) Vgl. dazu H. de Groot a. a. O., S. XX.

Zu Nr. 18. Studienblatt mit neun Figuren. Die weibliche Figur in der Ecke links hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Braut auf «Simsons Hochzeit« (Bode III. 222) in Dresden. Auch der Mann der Skizze, der mit dem Mädchen in der Ecke links zu reden scheint, ist dem Manne, der als der dritte rechts von der Braut auf dem »Simsonbild« sitzt, sehr ähnlich. Jedenfalls gehört die Zeichnung spätestens in die Zeit der »Hochzeit Simsons«.

Zu Nr. 21. Lesende Frau im Armstuhl. Wahrscheinlich ist Saskia dargestellt, trotz der auffallend spitzen Nase. Das Buch jedenfalls erst später von Rembrandt hineingezeichnet. Entstanden um 1638.

Zu Nr. 22. Der Engel erscheint Manoah und seinem Weibe. Ist offenbar nicht Vorstudie zum »Opfer Manoahs« in Dresden (Bode IV. 243), sondern ein früherer Entwurf. Man beachte das Stürmische der Bewegungen, wie auch die ganz auf linearer Basis beruhende Komposition. Bei H. de Groot um 1635—40 angesetzt.

Zu Nr. 24. Kopie nach Lionardos »Abendmahl«. Bemerkenswert dadurch, daß die Zeichnung mit dem Datum »1635« bezeichnet ist, ihre Verwendung zur »Hochzeit Simsons« jedoch erst um das Jahr 1638 fällt; es wäre denn, daß Rembrandt so lange an dem Gemälde gearbeitet hat, was mir jedoch als nicht wahrscheinlich erscheint. Zu »Simsons Hochzeit« siehe den Aufsatz Höltzels in der »Kunst für Alle«, Jahrgang 1904, Seite 111.

Zu Nr. 25. Der barmherzige Samariter. Weist große Ähnlichkeit auf mit dem »Barmherzigen Samariter« (Bode V. 330) bei Jules Porgés in Paris.

Zur Nr. 27. Jakobs Traum. Die beiden Engel haben Ähnlichkeit mit zweien des »Abraham bewirtet die drei Engel« (Bode III. 223) in der Ermitage, jedoch genügt dies wohl nicht zu genauerer Datierung des Blattes. Um 1650—52.

Zu Nr. 28. Pyramus und Thisbe. Vielleicht ist das männliche Modell Titus, dann wäre das Blatt, was ja auch mit dem Stil übereinstimmt, um 1655 anzusetzen.

Zu Nr. 29. Das Dargestellte ist offenbar identisch mit dem Greisenkopf (Bode V. 388) in der Eremitage.

Zu Nr. 31. Haman vor Ahasver. Dürfte in Verbindung zu bringen sein mit Bode VII. 530 in Sinaia, ist aber jedenfalls viel früher als dieses Werk anzusetzen.

Zu Nr. 34. Alte lesende Frau. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Dargestellte Geertje Dircx ist; vergleiche dazu die bei Valentiner a. a. O. S. 40 angeführten anderen Bildnisse Geertjes, besonders auf der »Hanna im Tempel« (Bode V. 325) in London, Earl of Ellesmere, zu

dem die Zeichnung vielleicht als Vorstudie gedient hat. Entstanden daher um 1648.

Zu Nr. 39. Christus in Gethsemane. Dürfte in die Zeit der Radierung B. 75 gehören, ist jedoch wohl selbst keine direkte Studie zu dieser.

Zu Nr. 44. Aktstudie nach einem jungen Manne. Daß wir in dem Dargestellten den jungen Titus zu erkennen haben, erscheint wohl kaum zweifelhaft. Vgl. das Porträt (Bode VI. 451) in Kopenhagen. Entstanden um 1656.

Zu Nr. 45. Der Witwer. Da es, wie bemerkt wurde, Rembrandts Selbstporträt als Witwer ist, gehört es in die Zeit um 1643. Das Kind ist der kleine Titus.

Zu Nr. 47. Isaak segnet den Jakob. Das Haltungsmotiv Isaaks ist dasselbe wie auf dem Kasseler Bilde (Bode VI. 404). Die Zeichnung dürfte ein erster Entwurf zu diesem Werke sein. Entstanden um 1655.

II. Bemerkungen zu Lippmann, Handzeichnungen Rembrandts, I. Folge, 2. Lieferung.

Zu Nr. 51. Alter Mann auf dem Totenbette, umringt von seiner Familie[4]). Dürfte derselbe alte Mann sein, wie auf dem Opfer Manoahs in Dresden (Bode IV. 243). Etwa um 1640.

Zu Nr. 52. Die Dornenkrönung. Der vorderste Mann rechts mit dem Turban, der uns abgewendet steht, erinnert an den bekannten »Karnevalstürken« der Kreuzabnahme in München (Bode II. 125). Der Christustypus ist dem des »Christus vor Pilatus« in der Nationalgalerie London (Bode III. 214) sehr ähnlich. Der zweite Mann rechts (von der Mitte gezählt) scheint im Anschluß an die Kopien nach indisch-islamitischen Miniaturen entstanden zu sein. (Siehe den Aufsatz Friedrich Sarres im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Band 25.) Vgl. zu dieser Figur besonders die Zeichnung Rembrandts im British Museum nach einer indischen Miniatur (Repr. bei Sarre a. a. O. Seite 146). Auf diesem Blatte hat der Schech ganz rechts große Ähnlichkeit mit dem Manne neben unserem »Karnevalstürken«. Offenbar ist auch die kniende Figur links im Vordergrunde im Anschluß an diese Miniaturen entstanden. Eine ganz ähnliche Gestalt nur im Gegensinne findet sich auf der Radierung B. 89 vom Jahre 1654. Interessant ist die Architektur des Hintergrundes, die an Bauten, wie etwa die Kirche »Il Redentore« in Venedig erinnert.

---

[4]) Nach H. de Groot: David ernennt Salomon.

Zu Nr. 76. Isaak segnet Esau. Offenbar Studie zum Gemälde in Belton House (Bode III. 217), da der greise Isaak der Zeichnung dasselbe Modell sein dürfte, wie der des Gemäldes. Entstanden um 1636.

Zu Nr. 78. Studienblatt. Gehört jedenfalls in die Zeit der Radierungen nach Bettlern, etwa um 1633. Der Orientale ist wohl derselbe wie auf dem Porträt eines Türken in München (Bode II. 147), datiert vom Jahre 1633.

Zu Nr. 79. St. Gregor. Der Tisch und die Bücher darauf sind fast genau so wie auf der »Minerva« in Reims (Bode I. 67). Um diese Zeit hat sich Rembrandt überhaupt viel mit dem Thema »Der Gelehrte« befaßt. Auch jegliches Fehlen einer feineren Auffassung weist auf eine frühe Zeit, etwa 1632. Auch ist es nicht ausgeschlossen, daß dieses Modell dasselbe ist, wie der alte Mann des eben besprochenen Blattes Nr. 78.

Zu Nr. 85. Studienblatt mit sechs Köpfen und drei Skizzen für eine Madonna mit dem Kinde. Zweifellos haben wir in dem Porträt links unten ein Selbstbildnis des Künstlers zu erkennen[5]. Vergleiche besonders das des Wallace-Museums, entstanden um das Jahr 1634 (Bode III. 166). Die große Figur in der Mitte zeigt auffallende Ähnlichkeit mit dem sogenannten »Rabbiner« in Chatsworth (Bode III. 199), bezeichnet 1635. Vgl. dazu auch die Handzeichnung Lippmann II. 89. Vielleicht ist es auch derselbe wie auf B. 33, das dann um 1634 entstanden wäre. Die Maria in der Ecke rechts oben hat vielleicht Ähnlichkeit mit dem »Jungen Mädchen« bei Lanckoronski in Wien (Bode IV. 299). Die Madonna unten in ihrem etwas süßlichen, durchaus nicht Rembrandtischen Charakter scheint eine freie Kopie nach Raffaels »Madonna della Sedia« zu sein, die Rembrandt noch einmal, das Blatt befindet sich heute im Kupferstichkabinett Dresden[6]), in wenigen Strichen kopiert hat.

Zu Nr. 87. Weiblicher Akt. Offenbar diente für dieses Blatt, wie auch Valentiner annimmt, Hendrickje als Modell.

Zu Nr. 88. Anbetung der Hirten. Wie schon Michel bemerkt, Studie zur Anbetung der Hirten in der Nationalgalerie, London (Bode V. 316). Valentiner will in dem kleinen Jungen, der den Hund hält, den etwa 5jährigen Titus erkennen. Darüber gibt leider die Zeichnung uns keinen Aufschluß.

Zu Nr. 89. Studie eines Rabbiners. Schon Michel hat dieses Blatt mit einem anderen Werke Rembrandts in Verbindung bringen

---

5) Ich glaube nämlich nicht, so verlockend dies auch auf den ersten Blick erscheint, daß der Kopf in der linken Ecke unten und der darüber nach demselben Modell ist.

6) Katalog H. de Groot Nr. 210.

wollen, und zwar mit B. 281. Neuerdings wurde es von Richard Graul mit dem »Rabbiner« in Chatsworth (Bode III. 199) in Verbindung gebracht, was mir wahrscheinlicher erscheint. Vgl. auch die Bemerkung zu Nr. 85.

Zu Nr. 90. Sitzende alte Dame. Studie zu den Porträts in London, Lady Wantage und Nationalgalerie (Bode VII. 492 und 493).

Zu Nr. 91. Weiblicher Akt, in dem Valentiner mit Recht Hendrickje erkennt.

Zu Nr. 92. Frau im Fenster. Nach Valentiner ebenfalls Hendrickje.

Zu Nr. 93. Schlafende Frau, sitzend. Nach Valentiner Porträt der Geertje und Studie zur »Hanna im Tempel« in der Bridgewater-Galerie (Bode V. 325).

Zu Nr. 94. Selbstporträt. Zur Zeitbestimmung dürfte das Selbstporträt in Wien (Bode VI. 424), um 1655 entstanden, herangezogen werden. Im Hinblick auf solche Selbstporträts dürfte das Wort Kuglers von dem »trotzigen Republikaner Rembrandt« entstanden sein.

Zu Nr. 96. Salomos Urteil. Zu dieser Zeichnung vgl. den Aufsatz Friedrich Sarres im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Band 25.

Zu Nr. 98. Diana und Aktäon. Daß wir in der Diana die Gestalt Saskias zu erkennen haben, scheint mir festzustehen. Danach ließe sich, auch in Verbindung gebracht mit dem Gemälde »Diana und Aktäon« in Anholt (Bode III. 196), bezeichnet 1635, mit ziemlicher Genauigkeit das Datum der Zeichnung bestimmen. Etwa um dieselbe Zeit, wie die Porträts der Saskia in Kassel und London, Mrs. Joseph (Bode III. 150 und 154), also 1634—1635.

Zu Nr. 99. Kopie nach Lionardos »Abendmahl«. Vgl. meine Bemerkung zur Zeichnung Nr. 24.

Zu Nr. 100. Hagar und Ismael in der Wüste. Titus und Hendrickje. Man vergleiche ihre Porträts im Louvre und bei R. v. Mendelssohn in Berlin (Bode VI. 457 und 436). Das Blatt dürfte um 1655 entstanden sein. Vgl. auch die Bemerkungen zu Nr. 28.

III. Bemerkungen zu Lippmann, Handzeichnungen Rembrandts, 1. Folge, 3. Lieferung.

Zu Nr. 101. Hagar verläßt Abrahams Haus. Interessant ist der Vergleich mit dem »Besuch Marias bei Elisabeth« in London, Herzog von Westminster (Bode IV. 241), bezeichnet 1640. Sowohl die Architektur, als ganz besonders der Hund lassen auf eine sehr nahe Entstehungszeit schließen. Hagar scheint dasselbe Modell zu sein, wie die Maria auf der gleichzeitigen »Heiligen Familie« im Louvre (Bode IV. 242).

Valentiner weist mit Recht darauf hin, daß wir sowohl auf Bode IV. 241 als auch auf dieser Zeichnung den kleinen Rumbartus zu erkennen haben (getauft am 15. Dezember 1635), jedoch erscheint es sowohl nach den obigen Nachweisen als auch nach dem Alter des Jungen unmöglich, mit ihm das Blatt in das Jahr 1636 oder 1637 zu verlegen. Um 1642.

Zu Nr. 102. Grablegung Christi. Offenbar, worauf auch H. de Groot hinweist, hatte Rembrandt zuerst eine Studie einer »Auferweckung des Lazarus« geplant und erst später in diesen Raum eine »Grablegung« hineinkomponiert; diese »Auferweckung« dürfte in Verbindung zu bringen sein mit B. 73, das von Seymour-Haden und anderen Forschern verworfen wird, das v. Seidlitz dagegen aufrecht erhält. Auch in Zusammenhang zu bringen mit der »Auferweckung« bei Yerkes in New York (Bode I. 45), entstanden um 1630. Die Zeichnung um dieselbe Zeit.

Zu Nr. 103. Kreuzabnahme. Studie zum »Christus vom Kreuz genommen« in der Nationalgalerie, London (Bode IV. 245). Rosenberg[7]) will diese Grautje mit der Radierung B. 82 in Zusammenhang bringen, was, besonders verglichen mit dieser Zeichnung, recht unwahrscheinlich ist.

Zu Nr. 106. Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht. Nach H. de Groot Wiederholung der Zeichnung HdG. 87. Der Jüngling, dessen Gesicht uns ganz zugekehrt ist, ist Titus. Man vergleiche dazu seine Porträts im Wallace Museum und in Wien (Bode VI. 444 und 443). Um 1657.

Zu Nr. 107. Rückkehr aus Ägypten (?). Möglicherweise ist Maria dasselbe Modell, wie die Frau des Manoah auf dem Dresdener »Opfer Manoahs« (Bode IV. 243), wo ihr Profil etwas stilisiert ist. Um 1641.

Zu Nr. 108. Joseph tröstet die Gefangenen. In dem Joseph haben wir mit Bestimmtheit den jungen Titus zu erkennen. Man ziehe zum Vergleich heran den »Christus an der Säule« bei Carstanjen in Berlin (Bode IV. 317)[8]). Um 1658.

Zu Nr. 109. Mann in Pelzrock und Mütze im Sessel mit einer Frau (?) dahinter. Wahrscheinlich derselbe wie auf B. 259 und dem Greisenporträt bei Lanckoronski in Wien (Bode IV. 298). Um 1641.

Zu Nr. 110. Der Künstler nach einem weiblichen Modell zeichnend Es ist wohl sehr gewagt, wenn Valentiner darin Hendrickje erkennen will.

Zu Nr. 111. Drei Studien eines Bettlers mit einer Frau im Hintergrunde. Diese drei Männer sind Studien nach einem Modell und verwertet in B. 133 vom Jahre 1639. Vielleicht ist die Frau im Hintergrunde Saskia. Man vergleiche dazu ihr Porträt in Dresden (Bode IV. 264) von 1641. Daher wäre das Blatt um 1638 anzusetzen. H. de Groot

7) Rembrandts Gemälde. Rosenberg bemerkt, daß diese gemalte Studie als Vorlage für eine Radierung von 1642 gedient hat, offenbar ist damit B. 82 gemeint.

8) Zu diesem Werke vgl. Valentiner a. a. O., Seite 54.

erkennt jedoch darin dasselbe Modell wie auf B. 138 und setzt es daher schon um 1631 an.

Zu Nr. 114. Maria mit dem Kinde. Die Mariengestalt dürfte nach demselben Modell sein wie auf der »Anbetung der Hirten« in München und London (Bode V. 317, 316) vom Jahre 1646. Besonders charakteristisch sind die Hände. Die Zeichnung selbst ist eine Vorstudie zur »Holzhackerfamilie« in Kassel (Bode IV. 252). In allen dürfen wir aber das Porträt der Hendrickje erblicken, wenn wir mit Valentiner in der »Ehebrecherin vor Christus« bei Weber in Hamburg Bode (V. 338) ihr Porträt erkennen und dieses zum Vergleiche heranziehen. Um 1646.

Zu Nr. 116. Orientalischer Reiter mit einer Lanze. Da die Komposition in dem Reiterbildnis bei Lord Cowper (Bode V. 366) verwendet ist, ist das Blatt wahrscheinlich auch um 1649 entstanden. Um diese Zeit finden sich in B. 40 ähnliche orientalische Motive verwertet.

Zu Nr. 117. Zwei Negertrommler auf Maultieren. Dürfte um dieselbe Zeit anzusetzen sein, wie die vorhergehende Zeichnung. Um 1649.

Zu Nr. 125a. Porträt eines Jünglings. Da der Dargestellte, wie auch Valentiner feststellt, Titus ist, so hat man die Zeichnung um 1656, etwa in die Zeit des ganz ähnlich angelegten Porträts des Titus in Belvoir-Castle (Bode VI. 446) zu verlegen. Um 1656.

Zu Nr. 125b. Studienblatt mit einer Frau im Vordergrunde, die eine Kirche verläßt. Die stehende weibliche Figur könnte dasselbe Modell sein, wie die jüngere von den beiden Frauen auf dem Gemälde im Louvre »Der Engel verläßt Tobias« vom Jahre 1637 (Bode III. 219).

Zu Nr. 126. Der Erzengel Gabriel und Zacharias. Die Gestalt des Zacharias könnte nach demselben Modell sein, wie auf dem um 1650 entstandenen Gemälde der Ermitage »Josephs Rock« (Bode V. 340). Für den Engel dürfte Titus Modell gestanden haben. Um 1655.

Zu Nr. 127. Porträtstudie eines sitzenden Mannes. Es ist nicht ausgeschlossen, diesen Kopf auf dem »Simson bedroht seinen Schwiegervater« (Bode III. 210) vom Jahre 1635 wiederzuerkennen.

Zu Nr. 128. Der Engel erscheint Manoah und seinem Weibe. Während Lippm. 22 nicht Vorstudie zum Opfer Manoahs in Dresden (Bode IV. 243) ist, dürfte dies von dieser Zeichnung kaum zweifelhaft erscheinen. Auch H. de Groot nimmt dies an. Um 1641.

Zu Nr. 129. Heilung des blinden Tobias. Gehört in die Zeit des zweiten Tobiaszyklus, in dem wir immer für den jungen Tobias Titus als Modell nachweisen können. Daher auch diese Zeichnung um 1655.

Zu Nr. 130. Frau mit einem Kind am Gängelband. Dürfte dieselbe Frau und dasselbe Kind sein, wie im Hintergrunde von B. 194. Um 1645.

Zu No. 131. Zwei Studien von Mutter und Kind. Dieselbe Frau, wie auf Lippm. HdG. 25.

Zu Nr. 132. Der Heilige Hieronymus in der Wüste. In Verbindung zu bringen mit Lippm. HdG. 40. Siehe die Bemerkung zu diesem Blatte. Um 1638.

Zu Nr. 135. Der Engel erscheint der Hagar in der Wüste. Die Hagar ist dasselbe Modell wie auf dem »Abschied der Hagar« in Newnham-Paddox (Bode V. 334). Nimmt man mit Valentiner an, daß dort Hendrickje Modell stand, so muß man dies auch hier tun, was bei Heranziehung ihres Porträts bei Léon Bonnat (Bode V. 323) nicht unwahrscheinlich ist. Um 1650.

Zu Nr. 137. Ecce Homo. Weist der Alte links neben Christus auf den Hohenpriester bei Lehmann in Paris (Bode I. 42), so ist vielleicht der Mann ganz vorne mit dem Turban identisch mit dem vor Pilatus knienden, der die Stange hält, auf der Grautje in der Nationalgalerie London »Christus vor Pilatus« (Bode II. 214). Um 1630.

Zu Nr. 139. Der Geograph(?). Die Bezeichnung »der Geograph« dürfte falsch sein, vielmehr ist eine Minerva dargestellt. (Vgl. die »Minerva« in Reims, Bode I. 67). Möglicherweise ist Hendrickje als Modell benutzt, man ziehe ihr Porträt auf der »Ehebrecherin vor Christus« bei Weber in Hamburg (Bode V. 338) heran. Der Globus kommt auch noch später, z. B. auf B. 270 vor. Die Technik der Zeichnung ist ähnlich wie auf dem Selbstporträt HdG. 45. Siehe die Bemerkung zu diesem. Um 1645.

Zu Nr. 140a. Skizze eines alten Mannes. Derselbe wie der Petrus auf B. 95. Um 1630.

Zu Nr. 140b. Sitzende alte Frau. Von Michel um 1630 angesetzt, von Bode und H. de Groot dagegen wegen der Ähnlichkeit mit dem Porträt der Ermitage Bode IV. 247 erst um 1643 angesetzt, was nach der Ähnlichkeit wahrscheinlicher erscheint.

Zu Nr. 142. Zwei Studien einer sitzenden Frau. Möglicherweise das Modell der Eva auf B. 28. Um 1638.

Zu Nr. 144. Nathan ermahnt David. Der David ist dasselbe Modell wie der Pilatus auf dem »Pilatus sich die Hände waschend« bei Kann in Paris (Bode VII. 532). Um 1655.

Zu Nr. 146. Christus erweckt des Jairus Töchterlein. Jairi Tochter ist derselbe Typus wie die Ehebrecherin auf dem »Christus und die Ehebrecherin« in der Nationalgalerie London (Bode IV. 247). Auch ist der Zusammenhang mit den vielen Studien nach liegenden Frauen aus der Zeit um 1642 deutlich. Der Mann, der zu ihren Füßen kniet, ist identisch mit dem Bettler des Gemäldes zur Linken Christi. In dieselbe

Zeit wie das Gemälde fällt auch die »Auferweckung des Lazarus«, B. 17, die die Christusgestalt dieser Zeichnung beinahe genau im Gegensinne enthält. Um 1642.

Zu Nr. 148 a. Ein alter Mann mit einem Mädchen gehend. Das Mädchen ist vielleicht identisch mit der Samariterin auf B. 71. Um 1634.

Zu Nr. 149. Stehender Jüngling mit langem Haar. Anklänge an diese Studie, in der eine Beeinflussung durch einen Quattrocentisten gefunden wurde, finden sich in B. 136, B. 261, B. 30, ohne daß man sie direkte Kopien nach dieser Zeichnung nennen könnte. Um 1641.

Zu Nr. 150 a. Liegender Hund. Derselbe Hund findet sich auf Lippm. HdG. 37. Siehe die Bemerkung zu diesem. Um 1641.

Zu Nr. 150 b. Ein liegender Löwe. Wie Vosmaer angibt, war 1642 eine Menagerie in Amsterdam. Um diese Zeit sind nach ihm alle Löwenstudien anzusetzen.

IV. Bemerkungen zu Lippmann, Handzeichnungen Rembrandts, 1. Folge, 4. Lieferung.

Zu Nr. 151. Heilige Familie. Die heilige Anna hat große Ähnlichkeit mit dem Porträt der »Frau mit Buch« in der Ermitage (Bode VI. 478). Vielleicht ist der Knabe im Hintergrunde Titus. Man ziehe das Porträt in Wien (Bode VI. 443) zum Vergleich heran. Um 1658.

Zu Nr. 152. Heiliger Hieronymus. Wie schon Michel angibt, Studie zu einem verschollenen »Hieronymus im Gebet«, den wir aus einer Radierung des Jan van Vliet (Bartsch 13) kennen. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß diese Zeichnung nur als Bewegungsstudie anzusehen ist, da, wenn wir der Radierung des van Vliet trauen dürfen, der Kopf nach einem anderen Modell ist, als auf dieser Zeichnung. Der Kopf der Zeichnung scheint eher mit dem heiligen Joseph der »Heiligen Familie« in München (Bode I. 38) identisch zu sein. Um 1630.

Zu Nr. 153. Heilung des Tobias. Der junge Tobias ist derselbe wie auf B. 43. H. de Groot will diese Zeichnung mit der »Heilung des Tobias« in Brüssel (Bode III. 216) vom Jahre 1636 in Verbindung bringen. Aus der auffallenden Ähnlichkeit des jungen Tobias dieser Zeichnung mit dem von B. 43 dürfen wir mit Sicherheit schließen, daß die Zeichnung erst um 1641 anzusetzen ist.

Zu Nr. 154 a. Studie eines alten Mannes, einer Frau und eines Männerkopfes. Der Mann ist fast ganz in die Radierung B. 52 als heiliger Joseph übernommen, was die Echtheit dieser Radierung bestätigt. Die Frau ist vielleicht die Alte der Radierung B. 350. Um 1635.

Zu Nr. 154 b. Rückkehr des verlorenen Sohnes. In dem verlorenen Sohn haben wir den jungen Titus zu erkennen. Ziehe dazu

Lippm. 108 und Lippm. HdG. 66 heran. Vielleicht derselbe Alte wie auf dem Greisenporträt in Dresden (Bode V. 386). Um 1655.

Zu Nr. 155. Der Engel erscheint Jakob im Traum. Wie auf Lippm. 27 dürfte auch hier für den Jakob Titus als Modell gedient haben. Auch hier hat der Engel Ähnlichkeit mit dem in Profil sitzenden auf dem »Abraham bewirtet die drei Engel« in der Ermitage (Bode, III. 223), was die alte Annahme, daß das Bild erst um 1655 entstanden ist, stützen würde. Um 1655.

Zu Nr. 156. Christus am Kreuz. In Zusammenhang zu bringen mit der »Kreuzabnahme« in der Nationalgalerie London (Bode IV. 245); man vergleiche z. B. den links im Vordergrund stehenden Mann mit dem Turban hier und auf der Grautje. Um 1642. Von H. de Groot erst um 1655 angesetzt, welche Datierung nach der Kompositionsähnlichkeit mit der Grautje wohl fallen gelassen werden muß.

Zu Nr. 158. Studie zu einem »Apostel Paulus«. Rembrandt hat dieses Modell sehr häufig verwendet. In Gemälden:
1627 Petrus im Gefängnis, in Stuttgart (Bode I. 2).
1628 Darstellung im Tempel, Weber in Hamburg (Bode I. 7).
1629 Apostel Paulus in Nürnberg (Bode I. 3).
1630 Studienkopf eines Greises, in New York, Fabbri.
1630 Apostel Paulus, in Wien (Bode I. 35).
1630 Apostel Paulus, in Paris, Harjes (Bode I. 34).
1630 Jeremias über die Zerstörung Jerusalems trauernd, in Petersburg, Stroganoff (Bode I. 39).
1631 Heiliger Anastasius, in Stockholm (Bode I. 40).
1631 Taufe des Eunuchen, reprod. von van Vliet (Bartsch Nr. 12).
1631 Lot und seine Töchter, reprod. von van Vliet (Bartsch Nr. 1).
1632 Studienkopf eines Greises, in Oldenburg (Bode II. 141).
1633 Die »Philosophen« des Louvre (Bode II. 121 und 122).
1640 Zacharias auf dem »Besuch Marias bei Elisabeth«, Herzog von Westminster (Bode IV. 241) (?).

In Radierungen:
Die Zeichnung ist Vorlage für B. 149, das aber nicht von Rembrandt selbst ist. 1630 B. 48.
1630 B. 51.
1630 im Hintergrund von B. 66.
1630 B. 309.
1630 B. 325.
1631 B. 291.
1632 B. 262.

B. 106 von einem Nachahmer Rembrandts.

In Handzeichnungen:
Lippm. 10.
Lippm. 158.
Lippm. 162a.
Lippm. 168.
Lippm. 187b.
Lippm. HdG. 6 (für den Homer).
Lippm. HdG. 58a (?) (für den Simeon).
HdG. 31.
HdG. 60b.

v. Seidlitz und H. d. Groot glauben noch in einigen anderen Werken dieselbe Gestalt zu erkennen, in denen es aber zu unsicher ist.

Zu Nr. 160. Lot und seine Familie von dem Engel aus Sodom geleitet. Lot ist derselbe wie der Jakob auf dem Gemälde in London beim Earl of Derby »Josephs Rock« (Bode V. 335). Siehe auch dort denselben Hund wie auf dieser Zeichnung. Um 1650,

Zu Nr. 161a. Junge Frau im Armstuhl (Saskia). Das Blatt gehört in die Zeit der »Sophonisbe« in Madrid (Bode III. 191). Um 1634. H. de Groot sieht in der Zeichnung eine Skizze zu der 1636 entstandenen Radierung B. 19.

Zu Nr. 162a. Alter Mann mit Bart. Siehe die Bemerkung zu Lippm. 158. Das Blatt ist Studie zu dem Porträt in Oldenburg (Bode II. 141). Um 1632.

Zu Nr. 162b. Der ungehorsame Prophet. Jedenfalls vor den Löwenstudien Rembrandts nach der Natur, also vor 1641 entstanden[9]. Um 1635.

Zu Nr. 165. Erweckung des Lazarus. Dasselbe Christusmodell findet sich auf dem »Ungläubigen Thomas« in der Ermitage (Bode II. 133). Der Mann, der hier fast in der Mitte sitzt, zu dem Christus sich wendet, ist dasselbe Modell wie der Thomas des Gemäldes. Der Mann, der neben dieser Figur hervorschaut, könnte Rembrandt selbst sein. Man ziehe zum Vergleich das Selbstporträt bei Königswarter in Wien (Bode III. 172) und Lippm. HdG. 1 heran.

Zu Nr. 167. Rückkehr des verlorenen Sohnes. Der Greis dürfte derselbe sein wie auf dem Porträt im Buckingham Palast (Bode III. 200). Um 1635.

Zu Nr. 168. Philosoph in einem Armstuhl. Siehe die Bemerkung zu Lippm. 158.

Zu Nr. 169. Grablegung Christi. Nach H. de Groot »Nachahmung einer italienischen Zeichnung im Louvre, dort dem Pierino del

9) Siehe die Bemerkung zu Lippm. 150b.

Vaga zugeschrieben«. Lippm. 193 ist eine freie Umarbeitung dieser Skizze. Bezeichnenderweise ist in ihr schon alles spezifisch Italienische, vor allem die große Ruhe, verschwunden.

Zu Nr. 172b. Manoah betend. Offenbar ist der Manoah hier dasselbe Modell wie auf dem »Opfer Manoahs« in Dresden (Bode IV. 243) Um 1641. H. de Groot will in dem Blatt die Illustration zu Apostelgeschichte IX. 40 »Petrus erweckt die Tabitha« erkennen.

Zu Nr. 173b. Studie eines Reiters und mehrerer Personen im Hintergrunde. Offenbar Vorstudie zu B. 98, was die Echtheit dieser Radierung, die von Singer angezweifelt wird, bestätigt. Um 1636.

Zu Nr. 174. Juda fordert Jakob auf, Benjamin mitzugeben nach Ägypten. Ein zweiter Entwurf ist Lippm. HdG. 70. Siehe die Bemerkung zu diesem Blatt. Die Bank im Vordergrund finden wir bei Rembrandt öfters als Kompositonsmittel verwendet, z. B. Lippm. 145, Lippm. HdG. 75. Um 1638.

Zu Nr. 175. Aussöhnung Jakobs und Esaus. Möglicherweise ist für den Jakob Titus als Modell verwendet. Man vergleiche Lippm. 176 und 183, HdG. 68. Um 1655.

Zu Nr. 178. Hagar am Brunnen auf dem Wege nach Sur. Für Hagar ist sicher Hendrickje verwertet. Man vergleiche den »Traum Josephs« in Berlin (Bode IV. 248), Um 1645.

Zu Nr. 179. Weibliches Porträt. Michel will in dieser Zeichnung ein Porträt Saskias erblicken, während H. de Groot diese Frage offen läßt. Es ist nach der geringen Ähnlichkeit nicht wahrscheinlich, daß wir in der Dargestellten Saskia zu erkennen haben. Eher könnte man an Lisbeth denken, man vergleiche ihr Porträt bei Sulley in London (Bode I. 66). Um 1633.

Zu Nr. 180a. Schlafender Knabe. Da Studie zu Lippm. 27, in dem auch von Valentiner die Verwendung des Titus für die Gestalt Jakobs angenommen wird, um 1655.

Zu Nr. 181. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (?). Wohl irrtümlich so bezeichnet, da wir es hier offenbar mit einer Studie zu B. 46 zu tun haben. Das beweist besonders die im Vordergrund liegende Kuh, die man unmöglich etwa für ein Maultier halten kann. Um 1652.

Zu Nr. 183. Tobias und der Engel. Der Engel ist dasselbe Modell wie auf der »Vision Daniels« in Berlin (Bode V. 332). Für den Tobias ist nach Valentiner Titus als Modell verwendet. Um 1650.

Zu Nr. 184. Die Beschneidung. Es sieht beinahe so aus, als ob Rembrandt die Mittelgruppe der »Darstellung« im Haag (Bode I. 44) vom Jahre 1631 hier im Gegensinn kopiert hätte. Die Zeichnung dürfte

um die Zeit der »Ehebrecherin« in London (Bode IV. 247) entstanden sein. Um 1645.

Zu Nr. 187b. Bärtiger Greis, sitzend, etwas nach rechts gewendet. Siehe die Bemerkung zu Lippm. 158.

Zu Nr. 188a. Die Heilige Familie. Möglicherweise Hendrickje als Modell verwendet, da nach H. de Groot Maria und das Christuskind von Lippm. 114 entlehnt sind. Siehe die Bemerkung zu diesem. Um 1655.

Zu Nr. 188b. Kind in der Wiege. Vielleicht Titus. Man vergleiche Lippm. 45. Um 1644.

Zu Nr. 193. Grablegung Christi. Siehe die Bemerkung zu Lippm. 169.

Zu Nr. 194. Nathan ermahnt David. Ein zweiter Entwurf Lippm. 144. Um 1655.

Zu Nr. 196. Studie für die »Staalmeesters«. Vielleicht ist eher anzunehmen, daß wir es hier mit drei Herren aus der »Anatomie des Doktor Deyman« (Bode VI. 450) zu tun haben, da zwar die Stellung mit den drei Herren aus den »Staalmeesters« gleich ist, man aber kaum eine Ähnlichkeit zu finden imstande sein wird. Man vergleiche HdG. 56 (die linke Hälfte der Komposition). Um 1656.

Zu Nr. 199. Kreuzabnahme. Vielleicht auch als Studie zur »Kreuzabnahme« in der Nationalgalerie London (Bode IV. 245). Um 1642.

Zu Nr. 200. Christus und die Jünger. Vielleicht in Verbindung zu bringen mit dem »Christus in Emmaus« in Kopenhagen (Bode V. 327). Um 1648.

(Fortsetzung folgt.)

Die Dresdener Correggiomagdalena — eine Kopie von Albani?

Eine archivalische Notiz.

Bisher mußte man annehmen, daß Morelli zuerst an der Echtheit der Dresdener Correggiomagdalena gezweifelt habe (Die Werke italienischer Meister etc. 1880, S. 153—161; Kunstkritische Studien II, 1891, S. 207 ff.). Im 18. Jahrhundert schien der Ruf des Bildes unbestritten gewesen zu sein, bedurfte es doch, wie Woermann (Katalog der Dresdener Gal. 1896 S. 80) berichtet, 1746 besonderer Anstrengungen seitens der sächsischen Unterhändler, um es mit den übrigen Gemälden der Galerie von Modena zu erwerben. Dennoch muß im 18. Jahrhundert eine Tradition existiert haben, die das Bild für eine Kopie hielt, wie eine Notiz in dem zweitältesten Inventar der Gemäldegalerie der Kaiserlichen Ermitage bezeugt. Dieses Inventar ist auf Befehl Katharinas II. unter Leitung des Grafen Ernst Gustav von Münnich, des Sohnes des berühmten Feldmarschalls Johann Ernst Grafen von Münnich und seiner Gemahlin Anna Dorothea, geb. Freiin von Mengden, in den Jahren 1773—1783 in französischer Sprache abgefaßt worden und führt den Titel: »Catalogue raisonné des Tableaux qui se trouvent dans les Galeries Sallons et Cabinets du Palais Impérial de St. Pétersbourg commencé en 1773 et continué jusqu'en 1783«. Das Original, dessen Vorwort nebst Widmung an die Kaiserin von Münnich selbst unterzeichnet ist, umfaßt zwei außerordentlich sauber und zierlich geschriebene, in rotem Maroquin gebundene Bände in Kleinfolio, zu denen noch ein Supplementband von gleichem Äußeren hinzukommt, der den Zuwachs der Galerie von 1783—1785 verzeichnet. Von den beiden ersten Bänden existiert noch eine Kopie in gleicher Schrift und gleichem Einbande, die, wie das komplette Original, in der Bibliothek der Gemäldegalerie der Kaiserlichen Ermitage aufbewahrt wird. Im zweiten Bande dieses Inventars findet man nun auf S. 154 sub Nr. 1629 folgendes verzeichnet: »François Albani d'après le Corrège. Une Madeleine couchée lisant dans un livre. C'est une jolie Copie d'après celle de l'Albane qui se trouve à Dresde dans la Galerie Electorale. Sur cuivre haut $9^1/_2$ V. Large $7^3/_4$ V.« Das Inventar Münnich benennt stets

die größere Dimension hauteur und gibt die Masse in russischen Werschok; 1 Werschok = 4,44492 cm. In die moderne Terminologie und das Metersystem übersetzt, ergäbe sich für das erwähnte Bild die Größe von 34,5 × 42,2 cm, was eine geringfügige Vergrößerung gegen das Original (29 × 39,5 bei Woermann a. a. O.) in jeder Dimension bedeutete. Das Bild schied bei der Umwandelung der Ermitage unter Nikolai I. in den fünfziger Jahren aus der Galerie aus. Es ist dann nach Moskau gelangt und dort verschollen, wie mir Oberkonservator Geheimrat Somow freundlichst mitteilte, der sich seiner von der alten Ermitage her noch lebhaft erinnerte.

Der Wert der zitierten Notiz ist nach dem allgemeinen Charakter des Inventars Münnich zu ermessen. Dieses dürfte nicht besser und nicht schlechter sein, als die Mehrzahl der höfischen Inventare seiner Zeit. Es ermangelt durchaus nicht der ergötzlichen, kühnen und schiefen ästhetischen und kunstkritischen Urteile, die zum Stile dieser Dokumente des Geschmackes des 18. Jahrhunderts gehören, und ist in seinen Taufen natürlich eher optimistisch als skeptisch gestimmt. Im allgemeinen spiegelt es den ästhetischen Geist seiner Zeit, den Kanon ihres Geschmackes getreulich wieder. Wenn nun Münnich ein nach allen sonstigen Nachrichten anerkanntes Hauptwerk des Correggio ohne alle Umschweife und offenbar ganz naiv als Kopie von Albani bezeichnet, so darf der Schluß auf die Existenz einer also lautenden guten Tradition zulässig erscheinen. Aus eigener Kritik hat Münnich mit seinen anonymen Gehülfen diese Taufe sicherlich nicht geschöpft, in der einschlägigen Literatur wird er wohl auch kaum solche Angaben gefunden haben. Ihm kann diese Kunde nur durch Tradition zugegangen sein, für deren Güte der Consensus aller Autoritäten zu Morellis Beweisen den nachträglichen Beweis liefert. Sollten nicht am Ende auch die Bevollmächtigten des Herzogs Franz III. von Modena von ihr gewußt haben, als sie die großen Schwierigkeiten beim Verkaufe des Bildes erhoben? Ihrer Sache unsicher, ob die sächsischen Unterhändler Ventura Rossi, Zanetti und der Gesandte in Venedig Graf Villio nicht doch die wahre Natur des Bildes durchschauen könnten, haben sie sich vielleicht gegen den Verkauf gesträubt, um es desto sicherer an den Käufer zu bringen. Über den Verkauf der vier echten Correggios der Dresdener Galerie und aller anderen mitverkauften Meisterwerke, die Woermanns Einleitung zum Kataloge von 1896 S. 10 aufzählt, wird nichts Ähnliches berichtet. Eine Spekulation auf die besonders eifrigen Bemühungen der kurfürstlichen Kommissare um die Magdalena scheint daher nicht ausgeschlossen.

Ohne mir ein maßgebliches Urteil erlauben zu wollen, darf ich vielleicht die Ansicht äußern, daß mir die Taufe des Dresdener Bildes

auf Albani vollkommen zulässig erscheint. Besonders scheint mir der Mantel die für Albani charakteristische Nuance in Blau zu besitzen, und ebenso scheint mir die Relation zwischen Blau und Fleischton durchaus zu seiner Farbenskala zu stimmen. Da das Dresdener Bild zahllose Male kopiert wurde (vgl. Woermann, Katalog 1896, S. 81) und seine originale Vorlage ebenso, u. a. von Cristofano Allori (Woermann a. a. O. nach Baldinucci), so scheint es bei der offenbaren großen Nachfrage nach solchen Kopien leicht möglich, daß auch Francesco Albani eine Kopie des ihm koloristisch durchaus homogenen Originals angefertigt hat.

James von Schmidt.

Zur Augsburgischen Kunstgeschichte.

Herr Dr. Friedrich Roth in München, Verfasser der Augsburger Reformationsgeschichte, 1517—1530, 2. Aufl. München, 1901, sendet mir nachstehende Aufschreibungen zur Veröffentlichung.

Dr. Hieronymus Fröschel, geb. 15. September 1527, war von 1557 bis 1567 »freier Advokat« in Augsburg, 1567—1572 Gerichtsschreiber daselbst, 1573—1576 Advokat der Stadt Donauwörth, 1577—1578 Kanzler des Markgrafen Georg Friedrich von Ansbach, 1579—1586 Advokat der Ritterschaft des Odenwalds, zugleich von 1584—1586 Advokat des Schenken Friedrich VII. von Limpurg, 1587—1602 Advokat der Stadt Augsburg. Er starb 28. November 1602.

Seine Notizen bezüglich Chr. Ambergers lauten:

März bis November 1560 malt Amberger den Hieronymus Fröschel. Das Bild sei an sich schön, aber nicht recht ähnlich. Der Maler sei unlängst »Apoplecticus« geworden, müsse einen »Augenspiegel« tragen.

Den 27. Februar »schickt mir der jung Cristoph Zeilner das schöne Kunstwerk, gra in gra gemalt, wie Gideon die Midianiter und Amalekiter ohne schwerstreich in der nacht geschlagen, hundertundzwaintzig tausend mann (Judic. VII und VIII, Vers 10), welch Kunststück m. Christoph Amberger, der trefflich maler, seinem guten Freund, dem Schweinberger, einem künstlichen Goldschmied, so vor jaren auch ein maler gewest, um 40 thaler, ein Künstler dem andern, gemalt hat.«

In meiner Reformationsgeschichte, Augsburg, III, 300, ist nach der Stadtrechnung von 1545 bemerkt, daß A. für den Rat die »Visirung« der den Stadtsöldnern anzufertigenden Uniformen zu entwerfen hatte.

S. 274 Anm. 65 der Reformationsgeschichte findet sich eine Anekdote, wie der bekannte Caspar Schwenckfeld sich an A. heranmachte, um ihn zu gewinnen. Aus der Art wie Fröschel von Amberger spricht, geht hervor, daß der letztere »evangelisch« war.

Ein anderer Maler, der ein Bild von Fröschel fertigte, ist Wilhelm Reifenstein, Nobilis Stolbergensis, der mit Fröschels Familie entfernt verwandt war. R. schuf ein Kohlenporträt Fröschels im Februar 1571, »in welcher Kunst er gar excellens gewesen, daran im etwas abgeet, weil er jetzt augenspiegel brauchen muß«. Im April 1571 zeichnet R.

ein Kohlenbild von Fröschels zweiter Frau Regina und von seinem Bruder Georg. R. starb zu Stolberg a. Harz 19. März 1575. Fröschel bemerkt dazu: Er starb, »nachdem im sein gesicht gar entgangen: vir pius, sanctus, doctus, artibus pingendi et celandi ad miraculum insignis.... Hat (einer) im conterfetten nit lang sitzen noch saur oder ernstlich und an ein steten ort sehen derfen, sonder nur im gewenlichen gesten, jetzt saur sehend oder wie im gefallen«.

Von Fröschels erster Frau fertigte 1561 ein Bild Abraham Delhell, der (Prasch, Epitaphia Augustana, I, S. 146) den 5. November 1598 starb.

Unter dem Januar 1572 schreibt Fröschel: Ende Januar »hab ich alle meine Kindle (vier Knaben, zwei Mädchen) auf verzinte eisenblech controfetten lassen mit ölfarben durch m. Friderich, ein Niederlender; für eins ein halben gulden betzalt.«

Fröschels Bruder Benedikt war Stadtarzt in Augsburg und im Nebenamt eine Zeitlang in Nürnberg, ließ sich und seine Frau Regina Mair von dem »guten Maler Niclas vom Newen Castell, Frisium«, porträtiren. Die Notiz darüber steht unter dem August 1566.

Die Chronik des Hieronymus Fröschel gehörte zu den Schätzen des Bodmann-Habelschen Archives, das bis Herbst 1907 im Reichsarchiv zu München aufgestellt war, dann aber von den Erben des letzten Besitzers Wilhelm Conrady in Miltenberg zurückgefordert wurde und jetzt zum Verkauf steht. Sie ist, wie es scheint, stets unbeachtet geblieben, und wurde, bevor sie fortkam, von mir genau exzerpiert, z. T. abgeschrieben, weil ich ein Lebensbild des Fröschel, der für die Reformationsgeschichte von Bedeutung ist, bieten will. Aus dieser Chronik sind obige Notizen.

Soweit Herr Dr. Roth. Ich selbst bemerke noch dazu, daß unter dem Maler »Delhell« ohne Zweifel der von P. von Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, 1779, I, 277, genannte niederländische Maler Abraham del Hele zu verstehen ist. Von diesem befanden sich in der Schleisheimer Galerie zwei Gemälde, die im Katalog von 1885 unter den Nummern 230 und 231 aufgeführt sind: Penelope mit ihren Frauen arbeitend, bez. ABRAHAM DEL HELE F. 1565; und die sieben freien Künste; beide auf Leinwand und 300 h., 417 br. Dieselben sind seit der Neuordnung der Galerie vor einigen Jahren im Schleisheimer Vorrat. Herr Konservator Bever teilte mir mit, daß nicht 1565 sondern 1563 zu lesen sei. Von diesem Hele glaube ich noch ein Werk gefunden zu haben im Besitze des Grafen Preysing in Moos bei Plattling. Es stellt die hl. Familie mit dem kleinen Johannes und der hl. Elisabeth vor. Maria reicht dem Christkinde einen Löffel mit Milch-

mus. Die Figuren sind ebenfalls lebensgroß. Ich glaube nicht, daß diese Bestimmmung auch noch angefochten werden kann.

Unter dem »Niederländischen Maler Friderich«, der 1572 die Kinder des H. Fröschel malte, ist vielleicht Friedrich Sustris zu verstehen, der später in bayrischen Diensten als Maler und Architekt eine Rolle gespielt hat.

Zu der Frage, ob dieser Maler Friedrich Sustris sein könne, schreibt mir Dr. E. Bassermann-Jordan: »1573 kommt Sustris, wie K. Trautmann in Kronseders Lesebuch schreibt, nach Landshut in Bayern. Dort arbeitet er mit Ponzano und anderen zusammen. 1571 Mens. Octb. signiert Ponzano die Fuggerzimmer in Augsburg, deren Architektur mit dem sog. »italienischen Anbau« der Trausnitz und mit der Grottenhalle in München, die urkundlich Sustris entwarf, fast stilgleich ist. Es ist deshalb nicht allzu kühn, auch in Augsburg ein Zusammenarbeiten von Sustris und Ponzano anzunehmen. An den Kartons für die dekorativen Malereien der Fuggerzimmer kann Sustris höchstens für die Figuren der Stichkappen und bei den fast ganz zerstörten Gemälden im Gewölbespiegel des größeren Zimmers, nicht aber bei den Grotesken, mit beteiligt sein. Daß Sustris die Architektur der Fuggerzimmer entwarf, hat, wie ich höre, kürzlich ein junger Historiker auch aus Akten nachweisen können. Sie können also mit großer Sicherheit annehmen, daß Sustris die bewußten Bilder im Januar 1572 zu Augsburg gemalt hat.«

Der »Maler Niclas vom Newen Castell«, der 1566 den Benedikt Fröschel und dessen Frau malte, ist natürlich Nicolaus von Neufchatel.

Wilhelm Schmidt.

Cranachs Kanonbild vom Jahre 1508.

Daß der von J. Beth im Repertorium, Bd. XXX., S. 501 ff. besprochene Holzschnitt Cranachs in dem 1508 von G. Stuchs in Nürnberg gedruckten Missale als Kanonbild vorkommt, hatte ich schon 1900 in meiner Cranachbibliographie[1]), S. 13, mit Hinweis auf das Exemplar des Britischen Museums erwähnt. Freilich nur mit Vorbehalt, aus zweierlei Gründen. Erstens aus stilistischen, denn der Holzschnitt erschien mir einem bedeutend späteren Entwicklungsstadium der Cranachschen Kunst anzugehören, welche Ansicht auch Flechsig vertrat, wie er mir brieflich mitteilte. Zweitens aus bibliographischen; ich wurde nämlich von einem Kollegen davor gewarnt, die Zugehörigkeit des Kanons zum Missale in diesem Fall als sicher anzunehmen. Ich erklärte mich schließlich für die Ansicht, der Kanon sei im Londoner Exemplar interpoliert, und zwar vermutlich aus dem mir noch unbekannten Prager Missale von 1522 (Melchior Lotter, Leipzig).

Damals war der zweite Band Proctors noch nicht erschienen. Dieser (Nr. 11079) erkennt aber durch Aufzählung der darin verwendeten Stuchsschen Typen die Echtheit des ganzen Druckes an. Eine weitere überzeugende Bestätigung der Zugehörigkeit des Cranachschen Holzschnittes zu diesem Drucke hat nun Beth geliefert, indem er ein anderes, dem Londoner vollkommen ähnliches Exemplar im Besitz des Klosters Strahow beschrieben hat. Zur Zeit meines letzten Aufenthalts in Prag im Jahre 1903 habe ich diese Bibliothek leider nicht besucht. Nachdem ich die für meine Zwecke wichtigsten Drucke des Nationalmuseums und der Universitätsbibliothek studiert hatte, konnte ich aus Zeitmangel nur noch eine Bibliothek besuchen, entweder die des Klosters Strahow oder die Dombibliothek. Meine Wahl fiel auf die letztgenannte, welche zwar wertvolle Handschriften, aber wenig Bedeutendes an illustrierten Drucken enthält. Das einzige Ergebnis meiner Forschungen in Prag, was Cranach betrifft, war die Entdeckung, daß das in der Universitätsbibliothek befindliche Missale von 1522 tatsächlich das Cranachsche Kanonbild ent-

[1]) Bibliothèque de Bibliographies Critiques, publiée par la Société des Études Historiques. Paris, A. Fontemoing, éditeur. Lucas Cranach, par Campbell Dodgson.

hält. Kein komplettes Exemplar der Nürnberger Ausgabe von 1508 stand mir dort zum Vergleich zur Verfügung. Erst kürzlich, durch den Artikel Beths angeregt, schrieb ich an die Direktion der k. k. Universitätsbibliothek in Prag, um den genauen Sachverhalt festzustellen. Aus direktem Vergleich des Strahower Exemplars des Nürnberger Druckes von 1508 mit dem Leipziger Druck von 1522 ergab es sich, daß der Kanon in jenem aus zehn, in diesem bei mehr gedrängtem Satz aus acht Blättern besteht. Der Kanon in Strahow deckt sich aber vollkommen, wie die Anfangs- und Schlußworte der Seiten beweisen, mit dem des Londoner Exemplars. Die Möglichkeit einer Entlehnung aus dem späteren Missale zur Ergänzung eines defekten Exemplars des früheren ist daher ausgeschlossen. Trotz aller auf dem anscheinend zu fortgeschrittenen Stil und der von der üblichen Form abweichenden Schlange beruhenden Bedenken, worauf ich nach der ausführlichen Erörterung Beths nicht eingehen will, muß es hinfort als festgestellt gelten, daß das Kanonbild Cranachs, Sch. 30, 1508 in Nürnberg erschien. Das genaue Datum des Druckes, der 8. August, laut der Schlußschrift Bl. 345 v., scheint von Weale, Proctor und Beth übersehen worden zu sein. Weale (S. 125) erwähnt noch ein Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Breslau; hier fehlt aber, wie mir Dr. Molsdorf freundlich mitteilt, gerade das Kanonbild.

Campbell Dodgson.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Ludwig Pastor. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Vierter Band. Erste Abteilung: Leo X. Vierter Band. Zweite Abteilung: Adrian VI. und Klemens VII. 1.—4. Aufl. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandlung, 1906, 1907.

Die Gründlichkeit, Reichhaltigkeit und Selbständigkeit, mit der Ludwig Pastor in seiner Papstgeschichte die Abschnitte über Kunst und Kunstpflege behandelt, und der neue urkundliche und exegetische Stoff, den er in seiner hervorragenden Quellen- und Literaturkenntnis von überallher herbeizieht rechtfertigen es, wenn in einer Fachzeitschrift über den rein kunstgeschichtlichen Inhalt des vierten Bandes kurz berichtet wird. Im ersten Halbband kommt vor allem der 2. Teil des XI. Kapitels in Betracht: Leo X. als Mäzen der Künste. Raffaels Stanzen, Tapeten und Loggien. Förderung der Kleinkunst. Neubau von St. Peter. Sorge für die Altertümer Roms. Was die Stanzen angeht, so verteilt P. Entwurf und Ausführung der einzelnen Fresken unter Raffael und seine Schüler im wesentlichen nach Dollmayr. Wie der Papst des Heliodorgemäldes sich aus dem Julius des Entwurfs in die Person des regierenden Herrn, Leo X., gewandelt hat, so nimmt P. das Bild des Zeremonienmeisters als das Bildnis des damals amtierenden, des trocknen Paris de Grassis in Anspruch. Für die Deutung der Bilder des »Leosaals«, der Stanza dell' Incendio, macht P. besonders viel neue einleuchtende Vorschläge. Die Wahl der Schlacht bei Ostia als Bildgegenstandes wird sehr glücklich mit Leos Kreuzzugsplänen in Verbindung gebracht (die raffaelische Urheberschaft der Rötelstudie dazu in der Albertina hat übrigens schon Morelli geleugnet), die Beziehung der Krönung Karls des Großen auf die französischen Bemühungen um die Kaiserwürde bestritten; denn das Fresko war schon vorher, 1517, fertig. Die Ansicht Hettners, daß in dem Bild die »unbedingte Überordnung der Kirche über die weltliche Macht« verkündet sei, wird verworfen. Vielmehr soll hier auf die Pflicht des Kaisers als Schirmherrn der Kirche hingewiesen sein; daher die Inschrift: »Karl der Große, Schutz und Schirm der römischen Kirche«. Daß Karl die Züge Franz' I. trägt, begründet sich durch die aus dem Bund von 1515 zwischen Leo und Franz er-

wachsene Hoffnung des Papstes, an Stelle des unsichern Kaisers werde sich nun der Franzosenkönig als wahrer Schirmvogt der Kirche bewähren. Die Beziehung des Reinigungseides Leos III. zu Leo X. wird zum erstenmal deutlich erklärt durch die Verwertung der Inschrift »Gott, nicht den Menschen steht es zu, über Bischöfe zu urteilen«. Diesen Grundsatz hat nämlich das Laterankonzil Leos X. in der Sitzung vom 19. Dezember 1516 aufgestellt. Die Stillung des Borgobrandes wird auf die Löschung des Kirchenbrandes, nämlich die Beendigung des Pisaner Schismas, bezogen, zugleich aber in der getreuen Darstellung der Fassade von Alt-St. Peter eine Anspielung auf den bevorstehenden Neubau, eine Huldigung des vor kurzem zum Baumeister von St. Peter ernannten Raffael erkannt (unter Zustimmung Strzygowskis). Die Konstantinsschlacht wird im Entwurf mit Wickhoff und gegen Dollmayr dem Raffael zugeschrieben. Auch über die Teppiche, besonders über ihre Entstehungszeit, erhalten wir manche neue Kunde. Ende Juli 1517 ist die Schlüsselübergabe in Brüssel bereits vollendet; der Kardinal Luigi d'Aragona berichtet von ihr. Peter van Aelst besorgt unter Orleys Aufsicht die Ausführung der Teppiche gegen 1500 Dukaten für das Stück und den Titel eines päpstlichen Hoflieferanten. Anfang Juli 1519 sieht der venezianische Gesandte drei Teppiche in Rom. Vier andere trafen im Herbst desselben Jahres ein. Später, aber noch zu Leos Lebzeiten, die drei letzten. Nach Leos Tode wurden die Teppiche aus Not versetzt, dann wieder eingelöst und hingen 1527 in der Sixtina, als des Connétables Leiche dort aufgebahrt war. P. wendet sich gegen die Annahme Dollmayrs, daß die Kartons zu den Teppichen nach flüchtigen Skizzen Raffaels von Penni angefertigt seien, behauptet einen weitergehenden Anteil Raffaels an der Ausgestaltung der Kartons und meint, außer der Zeichnung zur Berufung Petri (Windsor) seien noch andere ausführliche Vorarbeiten Raffaels vorhanden. »Alles Wesentliche ... bei dem Fischzug, der Heilung des Lahmen, dem Opfer zu Lystra und der Predigt Pauli« wird mit Strzygowski auf Raffael zurückgeführt; wenn auch namentlich Penni an der »farbigen Ausführung ... sicher hervorragend beteiligt« gewesen sei. Die zweite Teppichreihe, Bilder aus dem Leben Jesu, hat noch Leo X. bestellt. Die dritte, »Giuochi di putti«, hat Raffaels Schüler Tommaso Vincidor von Bologna entworfen (derselbe, der in Antwerpen Dürern und den Dürer porträtiert hat). In der Anordnung der Teppiche unter die Gemälde der Sixtina folgt P. Steinmann. Die Londoner Kartons werden aus offenbar gründlicher eigener Anschauung vortrefflich beschrieben und gewürdigt. Des weiteren macht P. auf eine noch nicht bekannte alte Wiedergabe des ursprünglichen Bodenbelags der Sixtina in einem Prachtwerk des Francesco la Vega in der vatikanischen Bibliothek aufmerksam. Was die Loggienfresken an-

geht, so sind sie nicht, wie meist angenommen wird, 1518, sondern erst Sommer 1519 vollendet gewesen. Das ist auch zu schließen aus einem Brief des Baldassar Castiglione vom 16. Juni 1519 an die Markgräfin Isabella d'Este. P. weist bei dem traurigen Zustand der Fresken auf die Wichtigkeit alter Kopien (bei la Vega und im Cod. Min. 33 der Wiener Hofbibliothek) hin. Wegen des Inhalts des Transfigurationbildes tritt P. der geistvollen Lösung Friedrich Schneiders bei, wonach die Diakone die Märtyrer Felizissimus und Agapitus darstellen, deren Fest (6. August) durch das 1456 von Kalixtus III. eingesetzte Fest der Verklärung Christi verdrängt worden ist. Grund der Einsetzung war der Sieg über die Türken in diesem Jahr. Die Türkennot und die Kreuzzugsbestrebungen haben, wie P. nachweist, gerade um die Zeit der Entstehung des Bildes 1517 und 1518 den Papst lebhaft beschäftigt. Den umfangreichen Arbeiten Raffaels gegenüber tritt die Tätigkeit der anderen Maler in dem Rom Leos X. zurück, damit auch die historische Ausbeute. Wichtig ist aber noch ein Fund P.s für die Baugeschichte, nämlich der zweier päpstlichen Breven vom 1. August 1514 (Ambrosian. Bibliothek) über Stellung und Gehaltsverhältnisse der Baumeister von St. Peter, Fra Giocondo da Verona, Raffael und Giuliano da S. Gallo. Der erstere erhielt danach 460, die beiden letzteren je 300 Dukaten jährlich; Giuliano wird nur »operis administer et coadiutor« genannt. Das abschließende Urteil Pastors über den sprichwörtlichen Mediceerpapst läuft mit Recht darauf hinaus, daß er, auch hier Glückskind, bei Mit- und Nachwelt den Mäzenatenruhm geerntet hat, der in diesem Maß nur seinem gewaltigen Vorgänger Julius II. gebührte.

Im zweiten Halbband interessiert rein menschlich die tragische Gestalt Adrians VI., dem im Gegensatz zu Leo X. schier alles mißriet, was er angriff, trotz seiner Tüchtigkeit und der Redlichkeit seiner Absichten. Für die Kunst kommt er positiv kaum in Betracht. Er hat sich 1522 oder 1523 von Scorel malen lassen und, was wir als Neues durch P. erfahren, die versetzten raffaelischen Teppiche 1523 eingelöst. Nur ein, aber für ihn charakteristischer Aufwand in Dingen der Kunst ist urkundlich belegt: 1522 bezahlt er Goldschmiede »per fare due angeli e una corona a la nostra donna«. Unter dem wenig sympathischen Klemens VII haben die Raffael-Schüler in den Stanzen wieder weiter hantiert. Im September 1524 war nach einem Brief Castigliones der Konstantinsaal vollendet. Dem B. Peruzzi, der von 1527 bis Februar 1532 aus den Rechnungsbüchern verschwunden ist, wird seine Bestallung als Baumeister von St. Peter durch Breve vom 1. Juli 1531 erneuert. Man hat angenommen, er habe vorher eine untergeordnete Stellung in der Bauleitung eingenommen; aus dem Breve ergibt sich das Gegenteil. *F. R.*

Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet. Erstes Beiheft der kunstgeschichtlichen Monographien — Leipzig 1907 — Verlag von Karl W. Hiersemann. — 178 S.

Im Jahre 1906 blickte August Schmarsow auf 25jährige Lehrtätigkeit zurück. Erst in Göttingen, dann in Breslau, einen Winter in Florenz, endlich in Leipzig hat er Kunstforscher herangebildet. Elf seiner Schüler haben zu dem Jubiläum eine Festschrift dargebracht. Jeder hat eine kunstkritische Arbeit beigesteuert. Die Aufsätze sind dem Thema und der Behandlung nach einander unähnlich. Dennoch zeigt der Band innere Einheitlichkeit, da jeder Autor beim Arbeiten an den Lehrer, seinen Rat und sein Vorbild dankbar gedacht hat.

Einseitigkeit kann man diesem Lehrer gewiß nicht vorwerfen. Nicht nur, daß sein Forschungseifer mehr als einem Abschnitte der Kunsthistorie zugewandt war, er hat auch in ehrgeiziger Unruhe Standpunkt und Betrachtungsweise gewechselt. Beinahe kann man den Arbeiten der Schüler ansehen, wann sie in Schmarsows Schule gewesen sind.

Die wissenschaftlichen Arbeiten, die in Sammelbänden von der Art des vorliegenden untergebracht sind, werden oft übersehen, weil der Buchtitel, der allein aus dem Meere der Vergessenheit emporragt, von dem Inhalte der einzelnen Aufsätze nichts verrät. Deshalb wird hier das Inhaltsverzeichnis wörtlich abgedruckt:

Man sieht, daß Themata aus vielen Zeit- und Ortsabschnitten in größerer oder geringerer Breite behandelt sind, und ahnt, daß neben der Stilkritik und ikonographischen Bemühung ein wenig Kulturgeschichte und Ästhetik, eine besondere Art von Ästhetik, zu Worte kommt.

Stilkritische Untersuchungen auf fest umgrenztem Felde mit runden Ergebnissen bieten Graf Vitzthum, Kautzsch, Semrau, James von Schmidt, K. Simon und Pinder.

Graf Vitzthum stellt eine Gruppe von Bilderhandschriften aus der Zeit um 1300 zusammen, die, den etwa gleichzeitigen französischen ähnlich, mit tief eindringender Stilanalyse als niederländische Schöpfungen nachgewiesen werden. Eine aus Weigelschem Besitz kürzlich nach Paris verkaufte Handschrift gab die Anregung zu dieser Untersuchung.

Ein ähnliches Thema nahm Kautzsch vor, indem er mehrere Miniaturenbände, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sind, gruppierte. Er zeichnet eine Entwicklungslinie. Seine eingehende Charakteristik der Form und der Farbe scheint mir vorbildlich zu sein.

Semrau und v. Schmidt haben seit ihrer Studienzeit der Quattrocento-Plastik, zu der Schmarsow sie geführt hat, ihr Interesse gewahrt. Semrau schließt seine Donatello-Studie unmittelbar älteren gründlichen und ergebnisreichen Forschungen an. Er hat Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo einst mit scharfer Kritik zerlegt und macht nun wahrscheinlich, daß das Forzori-Relief im South Kensington Museum, das in jüngerer Zeit mit Recht hochgeschätzte Tonrelief mit der Kreuzigung Christi, ein Entwurf Donatellos zu diesen Kanzeln sei. Zum mindesten ist das Werk damit richtig datiert, an die rechte Stelle in der Entwicklung des Meisters gebracht.

Pasquale da Caravaggio, über den v. Schmidt spricht, ist einer jener Marmorbildner, die nach den Vorbildern Minos da Fiesole in römischen Kirchen Grabdenkmäler und Altäre errichteten. Nachweislich hat er den ehemaligen Hochaltar von S. Maria della Pace geschaffen. Sein »Werk« wird namentlich von dem Andrea Bregnos abgetrennt.

Aus ähnlicher Betrachtungsart wie diese Arbeiten ist die Studie entstanden, die K. Simon zwei Grabdenkmälern in Posen widmet.

W. Pinder war besonders glücklich bei der Wahl seines Themas. Er publiziert ein schönes Bild von Friedrich Tischbein und bemüht sich mit Erfolg an die Stelle allgemeiner Vorstellungen von Tischbeinscher Famlilienkunst eine deutlichere Anschauung von den drei Hauptmeistern dieses Namens zu setzen.

Paul Schubrings Beitrag ist von besonderer Bedeutung, aber nicht ganz befriedigend, weil der knappe Raum nicht gestattet, eine stilkritische Hypothese von großer Tragweite überzeugend zu entwickeln. Eine Reihe

jener Bildwerke ausgeprägten Stiles in S. Francesco zu Rimini, die man bisher sämtlich für Arbeiten Agostinos di Duccio hielt werden für Matteo de Pasti in Anspruch genommen, der Bauleiter von S. Francesco gewesen ist. Hoffentlich hat Schubring bald Gelegenheit die Abgrenzung durchzuführen, jedem der beiden Meister zu geben, was ihm gebührt. Falls er mit seiner Hypothese im Recht ist, sinkt die Bedeutung Agostinos. Nicht er, sondern Matteo war dann der Schöpfer jenes manierierten, aber eigenartigen und anziehenden Stiles, der sich so breit in Rimini entfaltet. Die am besten gesicherten Arbeiten Matteos sind Medaillen, und es fällt auf, daß Schubring nicht durch Nebeneinanderstellen der Medaillen und der Reliefs von Rimini seine These gestützt hat.

Weizsäckers Beitrag beschäftigt sich hauptsächlich mit der seltsamen Darstellung der Hiobsgeschichte in Dürers sogenanntem Jabach-Altare. Die bekannten Gruppen in Frankfurt und Köln werden allerdings bloß mit dem Texte des Hiob-Buches nicht erklärt. Weizsäckers Gedanke, daß kirchliche Spiele, die Ausgestaltung der Hiobsgeschichte auf der Bühne, die genrehaft drastische Darstellung Dürers angeregt habe, ist gewiß glücklich.

Aby Warburg druckt die letztwillige Verfügung Francesco Sassettis aus dem Jahre 1488 ab und spricht eingehend, aus den Urquellen schöpfend, über diesen Florentiner, der den Kunsthistorikern bekannt ist, weil seine schöne Marmorbüste im Bargello steht, und weil Ghirlandaio in seinem Auftrage die Fresken in S. Trinita ausgeführt hat. So oft wird versucht, in den Geist der Maler und Bildner der Quattrocento einzudringen, so selten in den Geist ihrer Gönner, in die Gedankenwelt und das Empfindungsleben jener Männer, die mit ihren Wünschen den Inhalt und mittelbar die Form der Kunstschöpfungen bestimmten. Warburg verwendet in seinem wohlabgerundeten Aufsatze, mit dem »einseitig ästhetische Betrachtung historisch reguliert« werden soll, etwas allzu reichlich Ausdrücke aus den Fachsprachen fast aller Wissenschaften.

W. Niemeyer spricht über das Triforium, das ihm »Diagnostikon des Stilphänomens« ist. Er vergleicht die Wandgliederungen vieler französischer, romanischer und gotischer Kirchen und gibt etwas wie eine Entstehungsgeschichte der Gotik. Schade, daß der Text gar so abstrakt und unsinnlich geraten ist und so fachsprachlich, daß eine Übersetzung ins Deutsche anzuraten wäre.

Der inhaltsreichste Aufsatz steht am Anfange. Der Verfasser ist Oskar Wulff, der ein Kompositionsmotiv verfolgend, weite Gebiete altchristlicher, mittelalterlischer und neuerer Kunstübung durcheilt. Er beginnt damit, Dürers Allerheiligenbild zu betrachten, wo die Gottheit

groß unmittelbar vor uns erscheint, die Erde aber mit der Figur des Malers unten, am Rande, klein, von oben gesehen. Offenbar hat der Meister sich und uns in den Himmel versetzt und die Erde mit halb gelungener Vogelperspektive dargestellt. Wulff sucht Vorstufen für diese Kompositionsweise in der italienischen Malerei des Trecento und glaubt, des Schemas noch in byzantinischen und altchristlichen Reliefs habhaft zu werden. Nicht alle Naivitäten des Maßstabs in der primitiven Kunst sind direkt oder mittelbar aus Bemühungen um die Perspektive zu erklären. Man bildete jede Gestalt so groß, wie der zur Verfügung stehende Raum gestattete, da das Füllen der Fläche Bedürfnis war. Und man bildete die Götter groß, die Menschen klein, die Könige groß, das Volk klein, die Madonna groß, den Stifter klein. Daran hätte der Verfasser vielleicht etwas öfter denken sollen. Im ganzen aber ist dieser Beitrag zur Geschichte der Perspektive sehr wertvoll.

Hier wie in anderen Arbeiten des Bandes öffnet sich die Aussicht auf eine historisch begründete Ästhetik. Der Lehrer wird vermutlich mit besonderer Genugtuung beobachten, daß er nicht erfolglos von dem Einzelfall auf das Allgemeine gewiesen hat.

Friedländer.

Karl Mühlke. Von nordischer Volkskunst. Beiträge zur Erforschung der volkstümlichen Kunst in Skandinavien, Schleswig-Holstein, in den Küstengebieten der Ost- und Nordsee, sowie in Holland. Gesammelte Aufsätze, Mit 336 Textabbildungen. 252 S. — Berlin 1906. Wilhelm Ernst & Sohn.

Es ist gewiß ein Verdienst, eine Reihe von inhaltlich verwandten Aufsätzen aus Zeitschriften zu sammeln, um sie damit zu neuem Leben zu erwecken und ihren Inhalt in weitere Kreise zu tragen. Dabei ist eine Anhäufung von ungleichwertigem Material nicht immer ganz zu vermeiden, zumal wenn die Aufsätze unverändert übernommen werden.

Auch in der Zusammenstellung von M. begegnen wir wertvollen und anregenden Forschungen neben wissenschaftlich anfechtbaren Beschreibungen. In der erstgenannten Gattung ist u. a. die viel angegriffene Abhandlung des verstorbenen Museumsdirektors H. Sauermann über »Frühmittelalterliche Formen am heimischen Hausgerät« zu rechnen, deren Einzelheiten schon weitere Ergebnisse nach sich gezogen haben und — wie mir mitgeteilt wurde — demnächst ausführlich in ihrer Berechtigung bestätigt werden. M. selber hat u. a. die »Streifzüge durch Altholland« verfaßt. Die treffliche Konstruktion und die eigenartige — unserem modernen Kunstempfinden besonders entgegenkommende — Schönheit des Dachstuhls im Haager Rittersaal (Abb. 286)

erinnert an einen anderen bemerkenswerten Aufsatz (von F. Prieß), der »Reste alter Holzbaukunst aus Hinterpommern und Bornholm« betitelt ist. Das Gebiet der Dachstuhlkonstruktion ist für die Architekturgeschichte noch wenig ausgenützt; es sollte auch in den Inventarisationswerken nicht gänzlich vernachlässigt werden, selbst wenn sich nur in vereinzelten Fällen Datierungsfragen damit lösen lassen.

Die Aufsätze stehen — von einigen kurzen Verweisen und Anmerkungen abgesehen — wie in den Zeitschriften isoliert; die Reihenfolge, entsprechend der »geschichtlichen und kulturellen Entwicklung der Küstenländer«, ist im großen ganzen belanglos. Um so mehr macht sich das Fehlen eines Schlagwörterverzeichnisses, besonders bei den Aufsätzen, die die schleswig-holsteinische Bauernkunst behandeln, fühlbar.

Der Buchtitel »Von nordischer Volkskunst« läßt eine größere Beschränkung in der Auswahl erwarten, als wir sie tatsächlich antreffen. Daß der Begriff »nordisch« nicht wie üblich den nordgermanischen Ländern vorbehalten geblieben ist, wird manchen überraschen. Mit dem Begriffe »Volkskunst«, der schon an und für sich so weit wie nur möglich gefaßt ist, läßt sich für einige der 29 Abhandlungen, z. B. für die »neun guten Helden«, kaum noch ein Zusammenhang finden. Am wenigsten verträgt sich der Aufsatz »Friedrichstadt, eine holländische Stadt in Schleswig-Holstein« mit dem Titel »Volkskunst« und seiner Definition als einem »Niederschlag des Volkstums«, indem Friedrichstadt als auffallend fremdes Glied im Lande gerade den gegenteiligen Typus vorstellt.

Auf die einzelnen Aufsätze kann hier nicht näher eingegangen werden. Die Aufnahme einer Besprechung (!) des neuerschienenen »Führers durch den Danziger Artushof«, der Vorschlag zur »Erhaltung des Nordertores in Flensburg«, das doch abgerissen wurde, und die Abbildungen der Grundrisse des neuerbauten Flensburger Museums erscheinen unnötig im Einklang mit dem Buchtitel.

Die Ausführungen werden sehr gut durch eine reiche Textillustration ergänzt; nur in einigen Fällen, z. B. im Aufsatze über die »Grabdenkmäler auf dem Kirchhofe in Prerow«, genügen Zeichnungen nicht ganz zur Kontrolle des Gesagten.

Immerhin wird das Buch vielen, die mit ihren Interessen der »Volkskunst« noch ferner stehen, gute Hinweise geben, damit (unter Wahrung der wissenschaftlichen Darstellung) »die Lücken in der Erkenntnis der Volkskunst unserer Wasserkante durch weiteres Eindringen in ihre Zusammenhänge und ihr Wesen« allmählich ausgefüllt werden.

Raspe.

Manuel d'Art Musulman. I. L'architecture, par **H. Saladin.** II. Les Arts plastiques et industriels, par **Gaston Migeon.** Paris, A. Picard et Fils, 1907.

Die erneute und vertiefte Bearbeitung der muslimischen Kunstgeschichte hatte zunächst verschiedene Spezialgebiete in Angriff genommen und für die Baukunst, die Keramik des Mittelalters, die Teppiche, die Metallarbeiten und Buchmalereien eine Menge neuer Denkmäler und wichtiger Ergebnisse herausgebracht. Diese Literatur ist sehr zerstreut. Eine zusammenfassende Darstellung des gesamten islamischen Kunstschaffens, die über den Stand der heutigen Wissenschaft Aufschluß gibt, war nachgerade ein Bedürfnis geworden. Diese höchst dankenswerte Aufgabe erfüllt das zweibändige Handbuch der muslimischen Kunst von Saladin und Migeon in ausgezeichneter Weise. Im ersten Band gibt Saladin die Geschichte der Baukunst, nach fünf großen Stilgebieten oder Schulen, der syro-ägyptischen, der afrikanisch-spanischen, der persischen, der osmanischen und der indischen, geordnet. Es ist die erste einheitliche Darstellung dieses Stoffes, und obwohl die Vorarbeiten sehr lückenhaft und ungleichwertig waren, bildet das mit 420 Bildern ausgestattete Werk einen zuverlässigen Führer durch die zeitlich und örtlich weit umgrenzten Gebiete. In einem einleitenden Kapitel werden die Quellen der sarazenischen Kunst, die Einwirkungen der älteren orientalischen, byzantinischen und spätantiken Kulturen geschildert. Der zweite Band von Migeon umfaßt, neben einer kurzen Geschichte der islamischen Reiche, die plastischen und gewerblichen Künste, einschließlich der Buchmalerei und der Münzen. Die Gefäß- und Baukeramik, die Metallarbeit, Gläser und die Textilkunst sind am ausführlichsten behandelt, wie das die Menge der Denkmäler und die reicher fließenden historischen Quellen mit sich bringen. Bei der Vielseitigkeit des Stoffes ist es nicht möglich, hier auf Einzelheiten einzugehen oder auch nur die wichtigeren unter den Forschungsergebnissen Migeons hervorzuheben. Nur eine allgemeine Kennzeichnung des Werks möge hier Platz finden. Es ist die gesamte Literatur, von den mittelalterlichen Quellenschriften bis zu den neuesten Spezialarbeiten in allen ihren Verzweigungen herangezogen und unter vorsichtiger und sachkundiger Abwägung ihres Wertes benützt worden. Damit verbindet sich eine Denkmälerkunde, die kaum ein Stück von historischer Bedeutung außer acht gelassen hat. Das Handbuch wird auch hochgespannten Ansprüchen gerecht und bildet eine vortreffliche Grundlage der muslimischen Kunstforschung. *O. v. F.*

Architektur.

Hans Willich. Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg, Ed. Heitz, 1906. gr. 8: VIII u. 174 S. mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln (Heft XLIV zur Kunstgeschichte des Auslandes).

Die vorliegende Biographie des in Werken und Schriften weit über seine Lebenszeit hinaus einflußreichen Meisters ist mit Freuden zu begrüßen, füllt sie doch eine Lücke der kunsthistorischen Literatur. Zwar besitzen wir die Notizen Vasaris über ihn (im Leben Taddeo Zucchercos), wir besitzen die Vita des Baglioni und vor allem die ausführlichere Ignazio Dantis; allein sie alle beschränken sich bloß auf die Herzählung der Lebensdaten und Arbeiten, ohne auf die Würdigung der letzteren einzugehen und die Stellung ihres Schöpfers in der Baukunst der Hochrenaissance zu präzisieren.

Dieser Aufgabe nun sucht das Buch Willichs gerecht zu werden. Im Tatsächlichen stützt sich der Verfasser selbstverständlich auf die Nachrichten seiner Vorgänger, vermag sie aber doch auch durch einige aus bisher unverwerteten Quellen geschöpfte Angaben zu vervollständigen. Dagegen ist die kritische Darlegung des Schaffens Vignolas, wie sie an den in chronologischer Reihenfolge vorgeführten Bauten und Entwürfen des Meisters vorgenommen wird, durchaus selbständiges Eigentum des Verfassers.

Den Grund zu seinen künstlerischen Anschauungen, die er sein ganzes Leben hindurch festhielt, legte Vignola durch seine Tätigkeit in Diensten der nach 1536 gegründeten vitruvianischen Akademie, für die er mehrere Jahre hindurch die Aufnahme der antiken Denkmäler Roms besorgte, hierin die Nachfolge seines Lehrers Peruzzi übernehmend, der in seinen letzten Lebensjahren mit einem großen Werk über die Altertümer beschäftigt war und einen Kommentar des Vitruv begonnen hatte. Wenn das großgedachte Unternehmen auch bald stecken blieb, so trug es doch für unsern jungen Meister bleibende Früchte: aus dieser Schule ging er als fertiger Künstler hervor, und die damals erworbene Kenntnis der Antike hat sein berühmtes Lehrbuch gezeitigt, wodurch er so großen Einfluß auf die Architektur der Spätzeit gewann.

Die ersten Arbeiten, worin er seinen künstlerischen Anschauungen Ausdruck geben durfte, waren — abgesehen von den in Bologna ausgeführten Bauten, die jene noch nicht so prägnant hervortreten lassen — mehrere Kirchen, die er seit 1546 im Gebiet der römischen Provinz errichtete (S. Cristina im Bolsenersee, S. Tolomeo in Nepi, Madonna del Piano bei Capranica u. a. m.). Er trat damit nicht nur in die materielle Nachfolge des im selben Jahre verstorbenen Antonio Sangallo d. J., sondern folgte auch enge seiner Kunstrichtung, indem er den Stil der klassischen

Renaissance, wie er hauptsächlich von dem Genannten verkörpert wurde, beibehielt. — Bedeutender war seine Mitwirkung am Ausbau der Villa di Papa Giulio in den Jahren 1551—55. Der Verfasser spricht auf Grund der Überprüfung der im römischen Staatsarchiv vorhandenen Baurechnungen unserm Helden den Hauptanteil daran zu; Vasari hatte wohl auch einen Entwurf geliefert, und Ammanati kommt erst nach dem Tode Julius' III. für unwesentliche Ergänzungsarbeiten in Betracht. — Für die als Ex voto des Papstes erbaute Kirche S. Andrea in Via Flaminia hebt Willich die Anwendung der elliptischen Kuppel als frühestes Beispiel dieser im Barock so oft wiederholten Wölbeform hervor. Der Meister selbst ist später noch öfters zu ihr zurückgekehrt (S. Anna de' Palafrenieri, Seitenkapelle im Gesù), indem er sie strenger mit dem übrigen Organismus der Architektur verband. — Bei Pal. di Firenze verficht unser Verfasser — entgegen der Ansicht Letarouillys — die Autorschaft Vignolas an dem Mitteltrakte, der Hof und Garten trennt, namentlich an dessen Hoffassade, der der Genannte eine Reihe von Inkorrektheiten vorwirft; bei Villa Lante tritt er der Meinung Burckhardts und Gurlitts bei, die sie beide entschieden für Vignolas Werk erklären. Betreffs der in Rom für die Farnese ausgeführten Bauten (palatinische Villa, Portale an der Cancelleria, Oratorio del Crocefisso, Farnese-Palast) schließt sich Willich den Darlegungen Letarouillys im wesentlichen an; für den letztgenannten Palast verspricht er sich von der Monographie, die von französischer Seite (de Navenne?) vorbereitet wird, endgültige Aufklärung für dessen Baugeschichte. Die bisher dem Vignola zugeschriebene Außenseite der Porta del Popolo weist Wittich auf Grund der Baurechnungen als Werk des Nanni di Baccio Bigio nach.

Eingehende Darstellung erfahren, ihrer Bedeutung im Œuvre des Meisters entsprechend, dessen beide wichtigsten Profanbauten: das Schloß von Caprarola und der Farnese-Palast zu Piacenza. Bezüglich des ersteren wird nachgewiesen, das dessen Grundplan und die Ausführung des Erdgeschosses Peruzzi (um 1530) angehört, der dabei im wesentlichen einem Entwurf Ant.s da Sangallo gefolgt zu sein scheint; Vignola habe sodann 1559—62 — unter Teilnahme Franc. Paciottos aus Urbino für die endgültige Feststellung der Pläne — den Palast in seinem Hof und Piano nobile erbaut, dessen Vollendung sich aber bis nach seinem Tode hinausgezogen. „Vignola ist es zu danken, daß das Fünfeck Peruzzis, der Rundhof Sangallos, die Wendeltreppe Paciottos zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen sind." Auch die grandiose Palastanlage zu Piacenza ist nicht durchaus Vignolas Schöpfung. Sie wurde 1560 mit teilweiser Benutzung eines Planes von Paciotto, aber mit wesentlichen Änderungen

Vignolas begonnen, und erst nach seinem Tode an der einen Schmalseite vollendet, während die Vorderseite kaum zu einem Drittel, die Gartenfront wie auch das im Hof projektierte antike Theater gar nicht zur Ausführung gelangte. Eine vom Verfasser auf Grund der Anhaltspunkte, die der Grundplan und der vorhandene Teil des Hofes gewährt, versuchte perspektivische Rekonstruktion der prachtvollen Hofanlage zeigt, wie sie „in weit höherem Maße als der runde Hof in Caprarola eine Brücke bildet, die von den versinkenden Ufern der Renaissance zu den Gestaden der Barockzeit hinüberleitet".

Wird bei den zwei vorbesprochenen Schöpfungen das bisher ausschließlich Vignola beigemessene Verdienst ihrer Ausführung zugunsten einiger Vorgänger eingeschränkt, so geben die Untersuchungen Willichs ihm dagegen die alleinige Autorschaft an S. Maria degli Angeli vor Assisi zurück, die seither dem Gal. Alessi zugesprochen war, indem man Vignola nur die Überprüfung seiner Pläne zugestand (Burckhardt, Wölfflin). Unser Verfasser gründet seine Zuteilung vor allem auf die ganz klare Aussage Ign. Dantis, der doch wohl durch seinen Vater Giulio, einen der Nachfolger Vignolas in der Fortführung des Werkes, darüber genau unterrichtet sein mußte. Außerdem aber weist er gewisse Übereinstimmungen in Dimensionen und Verhältnissen nach, die sowohl bei S. Maria degli Angeli als auch bei Vignolas berühmtestem Kirchenbau, dem Gesù in Rom vorkommen.

Dies leitet den Verfasser zur Würdigung der Sakralbauten des Meisters hinüber, die er in seiner letzten Periode in Rom auszuführen hatte. Seine selbständige Tätigkeit an S. Peter zwar schränkt sich auf die Nebenkuppeln ein, die er in andrer Gestalt, als sie von Michelangelo geplant waren, aufbaute. Für den Gesù in Perugia ist seine Autorschaft mit der Gal. Alessis strittig, und bei der Fassade von S. Caterina dei Funari kommt als ausführender Architekt Giac. della Porta in Betracht, der überdies ihr Obergeschoß von Vignolas Plane abweichend aufführte. Er durfte auch nach des Meisters Tode die Fassade nach eigenem Entwurf vor dessen berühmtesten Kirchenbau, den Gesù in Rom, setzen; was die Hintansetzung des in einem gleichzeitigen Stich erhaltenen Entwurfs von Vignola veranlaßte, bleibt unaufgeklärt. Der Verfasser bespricht eingehend sowohl die Peripetien der Ausführung der Kirche, als ihre große Bedeutung für die Sakralbauten der Folgezeit, indem er vermutet, Vignola sei bei der Anlage des Planschemas vielleicht von einigen Skizzen Ant. da Sangallos beeinflußt gewesen, die sich in der Sammlung von Handzeichnungen der Uffizi befinden. Immerhin bleibt sein Verdienst bei der Durchbildung im einzelnen aufrecht, namentlich bei der so außerordentlich gelungenen Verbindung des Langhauses mit der Kuppel, die

für den Charakter des Baues ausschlaggebend wirkt. Den letzten Kirchenbau des Meisters, S. Anna dei Palafrenieri, über dessen kaum begonnener Ausführung er 1573 hinstarb, haben wir oben schon erwähnt. Sowohl in dem mächtigen Triumphbogenmotiv der Fassade und ihren (allerdings erst später aufgesetzten) beiden Glockentürmchen, als in dem Oval des Grundrisses, der Gliederung der Wände durch in enge Nischen gestellte mächtige Säulen, und in ihrem Abschluß in der niedrigen, geschlossenen Kuppel tut Vignola entscheidende Schritte zum Barock, wenn auch das Detail fein und zierlicher bleibt, als es dieser Stil verträgt.

Mit einem Kapitel über Vignolas literarische Tätigkeit, seine Persönlichkeit und Nachfolger schließt der Verfasser seine verdienstliche Arbeit. *C. v. Fabriczy.*

Braun, Joseph, S. J. Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Freiburg im Breisgau 1907. Herdersche Verlagshandlung. 8°, XII, 208 S., 73 Abb.

Während seit einiger Zeit die deutsche Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts öfters zum Gegenstand spezieller Untersuchung gemacht wird, geschieht es selten, daß sich ein Forscher mit der Baukunst dieser Epoche in anderen Ländern eingehender befaßt. Zu diesen seltenen Arbeiten gehört das vorliegende Werk, das überdies eines der interessantesten Spezialgebiete jener Zeit behandelt: die belgischen Kirchen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, welche der Jesuitenorden geschaffen hat. Der Autor, selbst Mitglied des Ordens, hat seine Untersuchung aus einem ganz bestimmten äußeren Motiv so eingeschränkt; er will den Begriff »Jesuitenstil«, der sich in der älteren Literatur findet, zerstören. Eigentlich bietet nun seine Polemik wider den Gebrauch dieses Begriffes nichts Neues; da er aber anläßlich seiner Monographie über Jesuitenbauten sehr eingehende und anschauliche Aufschlüsse über das Verhältnis der Baumeister zu den Kollegien des Ordens in Rom bringt, so mag man leicht übersehen, wie viel Bekanntes der Autor zur Stütze seiner Idee bringt.

Man verlangte in Rom keineswegs eine direkte sklavische Kopie der bekannten italienischen standard works, das wäre nicht opportun gewesen; aber man kritisierte scharf und nahm eine weitgehende Ingerenz. Im allgemeinen strebte man nur danach, die bodenständigen nationalen Elemente mit den Forderungen der Ordenskirche in Einklang zu bringen, ohne das eine Moment dem andern vollständig zu opfern; bisweilen mußte dann allerdings eine ganze individuelle künstlerische Leistung beiseite geschoben werden. Für die Jesuitenkirche in Antwerpen fand der Autor in der Nationalbibliothek zu Paris drei hochinteressante Entwürfe zu Zentral-

bauten. Es war eine Kuppel mit 20 m Spannung und sieben rundschließenden Kapellen geplant, ein elliptisch geformter Raum bildet den Übergang zum Chorraum. Dieser Plan II, der um 1613 nach Rom zur Approbation ging, ist somit ein beachtenswerter Vorläufer der Zentralbauten, wie sie Guarini in Italien erdachte und bisweilen auch — als echter Mathematiker — klügelnd konstruierte. Sowohl dieser Entwurf, als auch die beiden anderen Pläne, gleichfalls Zentralbauten, fanden in Rom keine Gnade; wir können darin aber einen wichtigen Beleg sehen, daß der Zentralbau im 17. Jahrhundert immer wieder interessierte und als Ideal erstrebt wurde.

Als Baumeister, oder richtiger als Bauleiter, stellt der Autor eine Reihe von Ordensmitgliedern fest. Einzelne Namen sind neu, andere Persönlichkeiten werden in ihrem Wirken weit klarer geschildert, als es bisher der Fall war; so Peter Huyssens und Franz Aguilon. Ob aber der Autor bei der Darlegung der Tätigkeit dieser Ordensmeister, die nach seinen eigenen Worten nicht immer geschulte Baumeister waren, nicht bisweilen zu weit geht, wenn er jeden Einfluß weltlicher Architekten ablehnt, mag dahingestellt bleiben. So z. B., wenn er die Entwürfe von P. Antonius Losson, von dem er selbst sagt, er sei kein im Zeichnen geschulter Architekt gewesen, gegen jede Einwirkung von Faidherbe verteidigt (S. 176). Eine so prinzipielle Frage müßte wohl exakter studiert werden.

Sehr wertvoll sind dagegen seine Bemühungen, die Bauten genau zu datieren und dabei festzustellen, wann man in Belgien die gotisierende Bauweise gänzlich verlassen hat. (1583 Kollegskirche zu Douai, 1606 jene zu Maastricht zeigen schon barocke Formen, aber erst mit den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts ist alles gotische Element verdrängt.) Belgiens Jesuitenkirchen zeigen bekanntlich einen so starken Einschlag des gotischen Stils, daß die frühere Forschung nur an Umbauten älterer Kirchen dachte; indes der Autor nun unzweifelhaft nachgewiesen hat, daß es es sich tatsächlich um Neubauten handelt. Diese Nachweise sind außerordentlich wertvoll und eröffnen eine neue Einsicht; die analogen Tendenzen, an der Gotik festzuhalten, wie wir sie in England, Deutschland und ganz besonders in Böhmen (bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts) finden, verlieren dadurch das Gepräge des Isolierten und gewinnen den Charakter einer Unterströmung in der Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Dagegen möchte ich dem Autor entgegentreten, wenn er in diesem Interesse für die Gotik die Ursache erblickt, daß man die schlanken Säulenstellungen in den großen Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts in Belgien begünstigte und daneben jeden Einfluß von Italien, besonders

von Genua, negiert. Dies heißt den Geist des nordischen Kunstschaffens jener Zeit verkennen, das sich mit allen Kräften an die italienische Baukunst anzuschließen strebte. Auch die isoliertesten Künstler des 17. Jahrhunderts haben nach Italien geblickt, und in Belgien selbst wirkte Rubens machtvoll in dieser Richtung wie kein zweiter in Europa. Ihn hatte die Genueser Baukunst gefangen genommen; ihre Zusammenhänge mit Belgien zu leugnen, ist verfehlt, und unangenehm berührt es, wenn der Verfasser die hervorragende Einflußnahme Rubens' auf alles künstlerische Schaffen, also auch auf Jesuitenbauten, zwar leise aber systematisch abwehrt. Auch hier ist wieder einmal die unvermeidliche Gefahr jeder beschränkten Monographie, die großen Zusammenhänge aus dem Auge zu verlieren, nicht umgangen worden. *Hugo Schmerber.*

Skulptur.

Karl Goldmann. Die Ravennatischen Sarkophage. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1906. Zur Kunst-Gesch. d. Auslandes. Heft XLVII.

Nach den feinen, wenngleich nicht ganz einwandfreien stilistischen Analysen, denen Alois Riegl (Spätröm. K.-Industrie S. 99) die ravennatischen Sarkophage unterworfen hat, und nachdem Strzygowski (Byz. Denkm. III, S. XIX) sie mit aller Entschiedenheit als abendländischen Ableger der syrischen Plastik angesprochen hat, mußte sich die Bearbeitung dieser Denkmälerklasse als kunstgeschichtliches Problem darstellen, dessen Lösung nur vom Standpunkt weitblickender Überschau über die Entwicklungszusammenhänge der altchristlichen Kunst zu erhoffen war. Erhalten haben wir eine echte Anfängerarbeit, die jeder klärenden Auseinandersetzung mit jenen Anregungen ausweicht und in der sich der Mangel methodischer Untersuchung und Schlußfolgerung aufs empfindlichste fühlbar macht. Statt die Beantwortung der Ursprungsfragen erst als reife Frucht sorgfältiger Abwägung des gesamten Tatbestandes zu pflücken, überzeugt sich der Verf. nur allzu schnell, daß die ravennatische Sarkophagplastik eine ebenso selbständige und isolierte Stellung einnehme, wie er das hinsichtlich der Architektur Rivoira nachspricht. Denkmäler aus einem anderen Kunstkreise werden nun kaum noch zum Vergleich herangezogen, vielmehr sucht er auf Grund dieser Voraussetzung eine einheitliche innere »ikonographisch stilistische Entwicklung« der ganzen Klasse aus dem untersuchten Material abzuleiten. Im wesentlichen richtig erscheint — das sei zu seinen Gunsten rückhaltlos anerkannt — die Scheidung desselben nach Gruppen, soweit es sich um den figürlichen Reliefschmuck handelt. Sie deckt sich in der Hauptsache mit der von

mir vorlesungsweise (Winter-Sem. 1905/6) durchgeführten Einteilung bei völlig abweichender Auffassung des Verhältnisses dieser Gruppen zueinander. Richtig betont der Verf. auch im allgemeinen den architektonischen Charakter der Sargtypen, aber er verkennt, daß uns zwei in der Wurzel gesonderte Formen vorliegen, von denen jede von Hause aus einer der beiden wichtigsten Gruppen, — seiner ersten und dritten, angehört. Die ältere vertritt der Sarkophag des Bischofs Liberius II. († 351) in S. Francesco (Garrucci t. 348) und die ebenda befindliche Replik desselben (Garrucci, t. 347), wie ich den anderen Kürze halber nennen will, ein gröberes jüngeres Beispiel desselben Typus (wenn auch kaum um hundert Jahre, wie Riegl annahm) und nicht etwa, wie der Verf. zu glauben scheint, der in ihm das Grabmal Liberius' III. († 370) vermutet, eine unmittelbare Nachahmung des ersteren. Das beweist außer der verschiedenen Verteilung der Figuren die verständnisvollere Wiedergabe des Traubenornaments in den Zwickeln. Überhaupt steht uns in der Replik die architektonische Grundform eines aus lauter Rundnischen zusammengesetzten Arkadensarkophags mit dachförmigem Deckel in vollständigerer Durchbildung vor Augen. Der Verf. ergeht sich nun in hochtrabenden Erörterungen des tiefsinnigen Gedankeninhalts, der dem Reliefschmuck beider Denkmäler zugrunde liegen soll. Auf die ganz ungenügend gestützte Beziehung der Tauben, die am Monogrammkreuz (bzw. am Lorbeerkranz) picken, auf Christus, der des Martyriums (d. h. der Kreuzigung) und Auferstehung teilhaftig werde, brauchen wir uns wohl nicht einzulassen. Aber ebenso subjektiv ist auch die Erklärung des jugendlichen thronenden Christus in den Mittelnischen im Sinne des Imperators, der dann wieder als Wächter des Grabes gedacht sein soll. Nur die Bemerkung, daß auf der (jetzigen) Schauseite des Liberiussarges wohl die Schlüsselübergabe an den in der Nebennische stehenden Petrus dargestellt sei, gewinnt eine gewisse Wahrscheinlichkeit, da sie an einem jüngeren Sarkophag (Garrucci 346, 2), in der Tat an der Hauptseite mit derselben Komposition als Gegenszene vereint ist, welche die andere Langseite am S. des Liberius schmückt. Diese erweist sich dadurch als die wichtigere Darstellung, daß sie an der Replik, deren Rückseite schmucklos blieb, der ersteren vorgezogen wurde. In beiden Fällen haben wir es mit einem der sogenannten Traditio (mit thronendem Christus), einem typischen Vorwurf römischer und gallischer Säulensarkophage, analogen Typus zu tun, nur ist der Empfänger der Schriftrolle nicht Petrus, sondern Paulus. Und dieser Umstand verdiente einmal aufs nachdrücklichste hervorgehoben zu werden. Denn wenn die typische Komposition der Gesetzesübergabe auf Syrien zurückweist, und zwar, wie ich aus den schon von Baumstark und Strzygowski gegebenen Hinweisen

zustimmend folgere, auf Antiochia als Bischofssitz des Petrus, so haben wir es an den ravennatischen Denkmälern sichtlich mit einer bewußten Variante zu tun, in der die Lehrautorität des Heidenapostels dagegen ausgespielt wird. Das weist auf sein Missionsgebiet, das nordwestliche Kleinasien, hin. Wenn G. ferner, statt auf subjektiven Eindrücken seine Deutung aufzubauen, sich lieber gewissenhaft die Frage vorgelegt hätte, wo die nächste Parallele zu diesem breitovalen, vom Gelock umspielten jugendlichen Christusideal zu finden sei, so wäre er vielleicht selbst auf das dem prokonnesischen Kunstkreise angehörende Konstantinopler Christusrelief im Berliner Museum gestoßen, und es hätte sich zu dem ersten das zweite, bestätigende Ergebnis gefügt. Er wäre dann zu einer bedeutsamen Einschränkung der Strzygowskischen These gelangt, daß die ravennatischen Sarkophage im wesentlichen der syrischen Plastik zuzurechnen seien. Den hellenistischen Charakter der Gewandfiguren erkennt er selbst, und mit der Berufung auf den Sarkophag der Klagefrauen war er wenigstens auf der richtigen Fährte. Die Auffassung des Sarkophags als Tempel und später als Nischenbau haben alle kleinasiatischen Sarkophage gemein, sowohl die prokonnesischen, wie die im Abendlande verbreiteten, dem antiochenischen Kreise zuzuteilenden Arkadensarkophage. Der Stammtypus des Liberiussarkophags darf demnach mit guten Gründen für das nordwestliche Kleinasien in Anspruch genommen werden. War da die »Frage nach dem Entstehungsort« wirklich »eine der undankbarsten«? — Wenigstens darf doch Ravenna nicht gleich mit voller Zuversicht dafür genommen werden. — Eine von der vorigen grundverschiedene Richtung tritt uns in der dritten Gruppe des Verf. ebenso klar ausgeprägt entgegen, und zwar am reinsten in den S.S. der Pignatta (Garr. 344) und des Exarchen Isaak (Garr. 311), denen sich der große Museumssarkophag eng anschließt (und ein weiterer in S. Giovanni). Für diesen Typus und nur für ihn hat Strzygowski bedingungslos Recht. Syrisch ist an ihm schon die (durch Eckpilaster abgefaßte) architektonische Form mit rundgewölbtem Deckel, dem wir z. B. an den jüdischen Königssärgen u. a. m. begegnen. Geradezu auf Palästina weisen die Nebenszenen aus der Marienlegende des Pignattasarkophags zurück, nach Syrien im allgemeinen die Komposition der Magieranbetung, nach dem Orient (in letzter Linie wohl nach Ägypten) der die Füße auf den Löwen und Basilisken setzende Christus, während die ihn umgebenden fruchtbeschwerten Palmen noch unlängst am Portalschmuck der jüdischen Synagogen (Mittlg. d. D. Orient-Ges. 1906) ganz ähnlich nachgewiesen wurden. Daneben haben sich zweimal aus dem ältesten sepulkralen Bilderschatze Daniel und Lazarus erhalten. Daß erst eine selbständige Gedankenentwicklung, die im Reliefschmuck des Sarges die Idee der Erlösung zur Anschauung bringen

will, die Aufnahme diese Szenen an den ravennatischen Sarkophagen veranlaßt habe, ist willkürliche Auslegung. Zur Bestätigung der oben angeführten ikonographischen Anhaltspunkte bietet endlich der Sarkophag im Museum die typische Repräsentationsszene der Gesetzesübergabe an Petrus. Das jugendliche Christusideal ist fast ausnahmslos (s. u.) das palästinensische mit langem, gescheiteltem, welligem Haar und Nimbus. Einige von diesen Punkten hätten G. bei sorgfältigerer ikonographischer Vergleichung aufstoßen müssen. Leider glaubt er das einzige von ihm herangezogene Denkmal, die Ciboriumssäulen von S. Marco, auf Venturis Autorität gestützt, für ein frühromanisches Werk halten zu müssen. Den eingehenden typologischen Nachweis ihres syrischen Ursprunges bei H. v. d. Gabelentz (Die mittelalt. Plastik Venedigs) übersieht er. Für die Magieranbetung hätte ihm der durch und durch syrisch gefärbte Ambon von Saloniki (Garr 426.) noch nähere Parallelen im Kostüm und vor allem gleichartige Stilmerkmale geliefert. Das »Herausschneiden statt des Bildens« entspricht eben ganz syrischer Reliefauffassung, wenn auch Ähnliches in romanischen Bildwerken vorkommen mag, — wie auch die dem antiken Reliefstil fremde isolierende Verteilung der Gestalten über die raumhaft aufgefaßte ungeteilte Grundebene (Riegl). Einmal (S. 47) ahnt auch der Verfasser, daß die Stilentwicklung der dritten Gruppe umgekehrt, nämlich abfallend und nicht zum Sarkophag des Exarchen Isaak (»parallel zur Gedankenentwicklung«) ansteigend, verläuft. Aber seine Fehlschlüsse führen ihn zur längst überwundenen Annahme zurück, daß der letztere erst für diesen selbst im Anfang des 7. Jahrhunderts gearbeitet sei. Den durchaus ansprechenden Zeitansatz V. Schultzes für den Pignattasarkophag (Anfang des 5. Jahrhunderts) verwirft er und kommt so zur paradoxen Folgerung eines neuen Stilaufschwunges im 7. Jahrhundert. Die Übergangsstufen dazu erkennt er in den Denkmälern seiner zweiten Gruppe. Allein Kunsttypen von so grundverschiedener Eigenart wie der Liberius- und der Pignattasarg entstehen nicht durch Transformation auseinander, und jene Zwischenglieder sind solche in einem ganz anderen als im chronologischen Sinne, — es sind Mischformen. Der jüngere Stilcharakter ist allen einschlägigen Stücken deutlich aufgeprägt und wird gelegentlich (S. 38) auch vom Verf. bemerkt. Bei der Vermischung der beiden Hauptrichtungen gewinnt die syrische das Übergewicht sowohl in der tektonischen Form wie in der Komposition, ihre realistischere Gestaltenbildung und die Kopftypen sowie die Gewandbehandlung aber erfahren eine Abschwächung oder Umbildung, so daß diese Denkmäler in gewissem Sinne allerdings der »Antike näher stehen« als die dritte Gruppe. Die Umsetzung der Berufung Pauli in deren Reliefstil und Kompositionsweise veranschaulicht

der von G. noch der ersten Gruppe zugeteilte Sarkophag des Pietro Peccatore (Garr. 349). Der kurzhaarige, rundköpfige, kleinasiatische Jünglingstypus dringt auch in die Lazarusszene des Museumssarkophags ein. In den zur Traditio frei hinzugefügten Nebenfiguren der Verstorbenen aber kündigt sich hier schon die Hinwendung zur untersetzten und vierschrötigen Gestaltenbildung an, der die zusammenfließenden, bald etwas mehr syrisch, bald etwas mehr hellenistisch gefärbten Typen an den Sarkophagen des Rinaldus (Garr. 345), Barbatianus und Exuperantius (Garr. 336) unterworfen werden. Nur durch ungenaue Auffassung der Berichte Fabris und Rubeus' (in denen die Porphyrplatte klar vom Marmorsarkophag unterschieden wird) wurde G. verleitet, den letzteren nach dem Todesjahr des Hl. (418) zu datieren. Die Entwicklung muß sich im Laufe des 5. Jahrhunderts abgespielt haben. Ihren Abschluß bezeichnet z. B. der schon oben angeführte Sarg mit der Doppelszene der Apostelberufung in S. Apollinare in Cl. (Garr. 346, 2). Vollzog sich dieser Ausgleich nun wirklich in Ravenna und nur in Ravenna? Angesichts der Tatsache, daß vielleicht alle ravennatischen Sarkophage, wie man sich immer wieder überzeugen kann, nicht nur aus »griechischem Marmor«, sondern aus demselben Stein wie die Kapitelle, d. h. aus dem schwärzlich gestreiften prokonnesischen Marmor, gearbeitet sind, wird man eher die erste Möglichkeit verneinen als die zweite bejahen dürfen. Ravenna nahm bestenfalls teil an der Stilwandlung, die sich in Byzanz (bzw. in den prokonnesischen Werkstätten) im gleichen Zeitraum unter dem Einfluß zugewanderter syrischer Steinmetzen vollzog. Prokonnesische Meister haben vielleicht auch in Ravenna gearbeitet, aber nicht anders als auf byzantinischem Boden. Ein guter Teil der Särge wird wie die Kapitelle im Zustande der Vollendung eingeführt worden sein. Und darin gipfelt gerade die Bedeutung der ganzen Klasse, daß sie die eklektische Stilbildung der altbyzantinischen Plastik widerspiegelt. Die volle Bestätigung dessen haben wir durch das im pontischen Amaseia für das Berliner Museum erworbene Petrusrelief erhalten (vgl. Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1901, S. 29 und meine Bemerkungen dazu Byz. Zeitschr. 1904, S. 573). Bietet dieses den gleichen Figurentypus, so ist für die isolierende Reliefkomposition inzwischen ein weiteres Beispiel aus Konstantinopel hinzugekommen (Sitz.-Ber. d. K. Gesch. Ges. in Berlin 1906, S. 22). Deutliche Hinweise auf Byzanz wären auch den vom Verf. ganz stiefmütterlich behandelten Sarkophagen mit ornamentalem Schmuck abzugewinnen gewesen. Diese hält er gar für Arbeiten des 7. bis 9. Jahrhunderts, obgleich genau entsprechende Motive an den Figurensarkophagen gegeben sind, z. B. an dem des Barbatianus. Die Weinranke an der (übrigens unrichtig beschriebenen) Rückseite des

Apostelsarkophags in S. Apollinare in Cl. unterscheidet sich stilistisch in nichts von der Dekoration des ebenda befindlichen Sarges, der nach dem Verf. wieder erst im 7. Jahrhundert für den darin beigesetzten Erzbischof Theodorus gearbeitet sein soll. In dieselbe Zeit setzt er sogar die »edelsten der ornamentalen Sarkophage« in der Gruft der Galla Placidia, während doch die Stilisierung der Lämmer nur die nächstliegende Annahme bestätigt, daß sie nicht lange nach Vollendung des Baues zur Aufstellung gekommen sind, mögen auch die traditionellen Benennungen, nach Galla P. usw. irrig sein. Angesichts des alsbald um sich greifenden langobardischen Ornaments, dessen Motive und figürliche Typen ja auch in die spätesten ravennatischen Särge eindringen (s. Garrucci), mit denen aber das Flechtband der älteren natürlich nichts zu tun hat, sind das ungeheuerliche stilgeschichtliche Gleichsetzungen. Wenn man aber mit Erstaunen liest, wie G. in dem Juwel der corona thriumphalis das neu belebte Symbol des »höchsten Wunsches der Seele« nach Erlösung, — das »Ei«, erkennt, steht man betroffen, daß die nachbessernde Hand solche Dinge nicht ausstrich und uns der Schlußhymnus auf das ornamentale Symbol nicht erspart blieb.

Alles in allem, — der Verfasser hat sich seine äußerst schwierige Aufgabe gar zu leicht gemacht. Sprachliche Verstöße wie »ziemlich später« oder die »Betrachtung wird interessiert« und sogar fehlerhafte Zitate nach Garrucci liefen dabei mit durch. Das ist um so mehr zu bedauern, als er die stilistischen Grundtatsachen unbefangenen Blickes richtig gesehen hat, und das bleibt eine Leistung, denn die Unterschiede sind auch gewiegten Forschern entgangen. Um sie richtig zu erklären, fehlte ihm aber die Reife und offenbar auch eine gründliche Schulung. Möge er seinen Gesichtskreis durch rezeptive Arbeit erweitern und sich vor allem von der Herrschaft der Phrase befreien. Dann wird er wertvollere Beiträge zur Geschichte der altchristlichen Kunst zu steuern imstande sein, als wenn er fortfährt, den Faden nur aus sich selbst zu ziehen.

Berlin. *O. Wulff.*

Wilhelm Rolfs. Franz Laurana. Berlin, R. Bong, 1907. XVI und 455 SS. in 4° mit Atlas von 82 Tafeln in Lichtdruck.

Das Leben und Schaffen dieses weit herumgeworfenen Künstlers eingehender Erforschung zu unterziehen, winkt als interessante Aufgabe, — interessant vom Standpunkt eines Kulturbildes seiner Zeit nicht minder, wie wegen des Reizes seiner künstlerischen Persönlichkeit und des Umfangs seines Wirkens nach Art und Örtlichkeit. Seit Courajod und Bode den Meister gleichsam entdeckten, war dies Interesse für ihn in den Kreisen der Forscher und Kunstfreunde wach geblieben und hat nunmehr

in den beiden Monographien, die im vergangenen Jahre veröffentlicht wurden, seine ausgiebige literarische Fixierung erhalten. Die erste derselben konnte der gestellten Aufgabe nicht völlig gerecht werden, — trägt sie doch den Stempel ihrer überhasteten Veröffentlichung deutlich zur Schau. Anders steht es mit dem hier vorliegenden Werke, das sich als die reife Frucht vieljähriger Beschäftigung mit dem Gegenstande, eingehenden, durchaus autoptischen Studiums und gewissenhaftester Forschung darstellt. Nach Seite des Tatsächlichen wie des Künstlerisch-Stilistischen wird darin der minutiösesten Erörterung Raum gegeben. Jenes wird — freilich nicht ohne Zuhilfenahme mancher Hypothese — festzustellen gesucht, — dieses bis in die geringsten Einzelheiten beschrieben und beleuchtet. Darin scheint uns der Verfasser — sichtlich von der Vorliebe für sein Thema ganz eingenommen — selbst zu weit gegangen zu sein. Die Geduld des Lesers — und mag es der gewissenhafteste sein — wird auf eine harte Probe gestellt, wenn ihm die Arbeiten des Helden in Analysen von vielen, vielen Seiten Länge vorgeführt werden (beispielsweise die Madonna von Sciacca auf zehn, die Battista Sforza-Büste auf neun, die Kreuztragung zu Avignon auf elf Quartseiten). So kommt es, daß das Buch unseres Verfassers einen Umfang erreicht hat, der — gestehen wir es uns nur offen — der künstlerischen und geschichtlichen Bedeutung seines Helden nicht entspricht. Wie viele Bände müßten, nach solchem Maß gemessen, Donatello zugewiesen werden, — von Michelangelo ganz zu schweigen!

Im ersten Kapitel klärt der Verfasser die Fragen nach der Heimat, dem Namen und der Lehrzeit seines Helden nach Möglichkeit auf. Als erstere gilt ihm Zara; in Laurana sieht er einen richtigen Familiennamen, nicht die vom Geburtsort (La Vrana) hergeholte Benennung (diese oder das dem eigenen Taufnamen beigefügte Patronymikum war doch in jener Zeit einzig gebräuchlich, von Familiennamen weiß sie noch nichts!); als letzten Lehrmeister Lauranas nimmt er Brunelleschi in Anspruch, nicht allein auf Grund einer Angabe Vasaris (II, 385), die dieser aus Filaretes Traktat — freilich betreffs Lauranas irrtümlich — übernommen, sondern mehr noch auf Grund seiner Stilverwandtschaft mit dem Brunelleschi-Schüler Domenico Gagini (Filaretes und Vasaris »Domenico del Lago di Lugano«), mit dem er ja viele Jahre in Neapel und Sizilien zusammen arbeitet. Aber Rolfs läßt ihn schon an der Taufkapelle im Dom zu Genua (seit 1447) mit Domenico zusammen tätig sein, ja er teilt ihm den baulichen Entwurf dazu direkt zu (S. 30 und 40), für Domenico in erster Reihe die bildnerische Ausschmückung des Werkes in Anspruch nehmend.

Im zweiten Kapitel: »Die Johanniskapelle im Dom zu Genua« weist unser Verfasser diejenigen Elemente an diesem Bau nach, die auf

Brunelleschi zurückführen (Verwandtschaft mit der Fassade der Pazzikapelle, Analogien in einzelnen Details), bringt als Stütze für die Autorschaft Lauranas an dessen Entwurf die Ähnlichkeit der späteren architektonischen Konzeptionen des Meisters (Capp. Mastrantonio, Lazarushalle in Marseille) mit der Täuferkapelle vor, und charakterisiert den Stil der bildnerischen Arbeiten Gaginis an ihr, wagt aber kein Urteil darüber, »wie weit auch Laurana an letzteren entwerfend, modellierend oder ausführend beteiligt gewesen sein mag«. Endlich stellt er die kunstgeschichtliche Bedeutung der in Rede stehenden Schöpfung dahin fest, daß sie das erste Denkmal der toskanischen (freilich — fügen wir hinzu — durch lombardische Elemente stark getrübten) Renaissance in Norditalien sei (dabei sieht Rolfs ab von den noch früheren Arbeiten der Florentiner in Venedig und Castiglione d'Olona).

Der dritte umfänglichste Abschnitt (S. 46—241) ist dem Triumphbogen Alfonsos in Neapel gewidmet. Unser Verfasser war hier — als Erster unter allen Forschern, die sich mit dem Denkmal beschäftigt haben — in der Lage, dessen gesamten Skulpturenschmuck von dem Gerüste, das bei Anlaß seiner Wiederherstellung davor aufgeschlagen wurde, aus nächster Nähe zu untersuchen, konnte somit zu präziseren Ergebnissen gelangen, als es seinen Vorgängern möglich war (womit indes nicht gesagt sein soll, daß sie alle als endgültig betrachtet werden können). In Rücksichtnahme auf den uns hier zugemessenen Raum einerseits, andererseits in Anbetracht der Natur der Untersuchungen des Verfs., die sich auf subtile formale Analysen gründen, können wir kaum mehr als ihre Endresultate registrieren. Den Entwurf des Bogens gibt er Laurana, den er schon 1452 aus Genua nach Neapel kommen läßt; Pietro da Milano ist ihm — und zwar bloß vom zweiten Geschoß des Baues an (S. 118) — bloß der ausführende Meister. Betreffs Lauranas stützt er sich auf den Summonte-Brief und auf den Stil des Werkes, der »eine in florentinischer Schule entwickelte Typenmischung« auf Grundlage vorbildlicher Benutzung des Bogens zu Pola verrät. Dies seien auf Laurana weisende Kennzeichen; habe er doch das letztere Denkmal aller Wahrscheinlichkeit nach gekannt, in Florenz gearbeitet, und mit Gagini die dortige Renaissance nach Genua verpflanzt, — während sich alles dies für Pietro da Milano nicht nachweisen lasse. Beruhen denn aber — so fragen wir — nicht auch die für Lauranas Autorschaft vorgebrachten Gründe — außer Summontes Angabe — auf mehr oder weniger plausiblen Annahmen? Und warum wird dann Pietro schon 1452 durch Alfons mit größtem Nachdruck von Ragusa reklamiert[1]), warum er zum

[1]) Die S. 204 allegierte Scheidung des Ragusaner Petrus de Mediolano von dem mit 1455 am Bogen tätig bezeugten Pere Johann sowie von Pere da Milano, der 1458 seit andern Meistern dessen Skulpturen zu vollenden unternimmt, ist u. E. kaum statthaft.

Ritter geschlagen (vor 1458) statt Lauranas, dem doch das Hauptverdienst am Werke zukäme? Warum soll endlich der kaum 25—30jährige Laurana vor dem um mindestens zehn Jahre älteren Pietro mit dem Entwurf betraut worden sein, — hatte er doch bisher bestenfalls bloß seine Leistung an der Täuferkapelle für seine Befähigung in die Wagschale zu legen?

Aber dem Pietro wird, infolge der Zuweisungen des Verfassers auch für den Skulpturenschmuck des Arco an andere Hände, selbst als Bildhauer alle jene Bedeutung genommen, die ihm nach dem Zeugnis der Dokumente zweifellos zukommt. Es wird ihm — aus der ersten Periode seiner Neapler Tätigkeit bis zur Übersiedlung nach Frankreich — am Triumphzugsrelief nur der berittene Bläserchor am Vorbau rechts zugeteilt. Die übrigen Teile gehören — von links nach rechts gezählt — einer römischen (Isaia da Pisa?), einer toskanischen, einer zweiten toskanischen Werkstatt (das Gefolge des Triumphwagens von Dom. da Montemignano), der Werkstatt Lauranas (in der A. dell' Aquila das Relief des Triumphwagens arbeitet), einer zweiten römischen Werkstatt (die Victoria von Paolo Romano?), endlich die Bläser zu Fuß derjenigen Gaginis an. Für die Nischenstatuen der Attika hat Rolfs die Zuweisungen an eine Neapler Werkstatt (Gerechtigkeit und Klugheit), an eine römische (Stärke von P. Romano?) und an Matteo Pollaiuolo (Mäßigkeit), während die Jünglingsfigur des zweiten Geschosses »einem mit lombardischer Art vertrauten Römer« gegeben, — also auch hier überall Pietros Tätigkeit ausgeschlossen wird. Was hat nun also — das müssen wir fragen — der allen urkundlichen Zeugnissen nach doch eine hervorragende Rolle spielende »lapicida, mestre ymaguiayre, marmolar« während der Jahre 1455—1458 bzw. 1460 am Triumphbogen geschaffen? Denn auch an beiden Laibungsreliefs hält Rolfs (hier mit vollem Rechte) seine Tätigkeit für ausgeschlossen: im linken sieht er eine nach Lauranas Entwurf wahrscheinlich von Dino del Reame ausgeführte Arbeit, im rechten ein erst nach 1481 entstandenes Werk Matteo Pollaiuolos, — eine Zuteilung, in der wir dem Verfasser noch weniger als in mancher der vorhergehenden Recht zu geben vermögen.

Das vierte, den ersten Aufenthalt Lauranas in Frankreich behandelnde Kapitel bringt für die während desselben entstandenen Medaillen nichts Neues, es sei denn, daß das Historische ausführlicher als bei Friedländer und Heiß dargelegt ist. Über eine wenig bedeutende Arbeit des Meisters — die Anlage einer Wasserleitung — wird auf Grund der vom Abbé Requin aufgefundenen Dokumente berichtet, ohne diese jedoch im Wortlaut mitzuteilen. Es ist zu bedauern, daß nicht bloß in diesem Falle, sondern durchweg unser Verfasser sich mit dem Hinweis

auf das Urkundenmaterial begnügt. Der erschöpfende Charakter der Arbeit hätte erfordert, daß es in einem Anhang vollständig zum Wiederabdruck gebracht werde; dies um so mehr, da es zum großen Teile an Stellen veröffentlicht ist, die dem cisalpinischen Forscher nicht leicht zur Verfügung stehen.

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit den 1468—1472 (oder 1473) in Sizilien entstandenen Arbeiten. Hier stehen die Madonnenstatuen und unter ihnen als die früheste, ganz eigenhändig gemeißelte die von Rolfs als Lauranas Werk erkannte im Dom von Sciacca an erster Stelle. Der von italienischen Forschern für ihn angesprochene Altar in S. Margherita daselbst wird überzeugend der Werkstatt Ant. Gaginis zugeteilt, dagegen das Nordportal der gleichen Kirche als gemeinsames Werk Lauranas und Dom. Gaginis glaubhaft gemacht. Dieser — schon seit 1460 in Palermo anwesend — stand (wie Rolfs nachweist) mit Laurana in »geschäftlicher Gemeinschaft, deren rührige Betriebsleitung aller Wahrscheinlichkeit nach in Domenicos Händen lag und die eine von zahlreichen Landsleuten bevölkerte Werkstatt in Palermo beschäftigte. Dies erklärt die Schwierigkeit, in den Produkten der letzteren stets die Hand der beiden Meister sicher nachzuweisen«. Um nun zu den Madonnenstatuen Lauranas zurückzukehren, so beruht ihr Typus unverkennbar auf pisanischen (Nino Pisano) Vorbildern, »ist aber selbständig genug, um den Anfang einer Entwicklungsreihe zu bezeichnen, die in Sizilien ihren eigenen Weg verfolgt«. Unter diesem Gesichtspunkte werden nun die in Frage kommenden Statuen in Sciacca, Trapani, Palermo (Dom und S. Francesco), Monte Sangiuliano, Noto und Messina sowohl nach historischer als stilistischer Seite ausführlichst behandelt. Als unmittelbare Vorbilder nimmt der Verfasser die selbst hinwieder von pisanischen Mustern beeinflußten Madonnen im Bigallo von Arnoldi und in der Portallünette von S. Maria maggiore zu Florenz in Anspruch. Sodann erfährt die urkundlich als gemeinsame Arbeit des Petrus de Bonitate und Lauranas bezeugte Mastrantonio-Kapelle in S. Francesco zu Palermo genaue Erörterung. Als Arbeit Lauranas ergeben sich dem Verfasser außer dem Entwurf des Ganzen die beiden Relieftafeln des linken Pilasters mit dem Engel (Sockel) und den Heiligen Gregor und Hieronymus; als die Pietro Bontates die Evangelisten, der Engel Gabriel und gewisse Teile des Ornamentschmucks. Alles übrige wird der Gagini-Werkstatt zugeteilt. Endlich wird am Weihwasserbecken im Dom zu Palermo unserm Helden mit Sicherheit nur der Architekturfond des oberen Reliefs, das Werk sonst aber der Gagini-Werkstatt zugewiesen.

In den im sechsten Abschnitt behandelten zweiten Aufenthalt Lauranas zu Neapel (1473—1474 oder 1475) setzt Rolfs die Ausführung

aller jener Frauenbüsten, die des Künstlers Namen zuerst in weiteren Kreisen bekannt und beliebt gemacht haben. Er sieht in sämtlichen sieben Büsten Bildnisse der Prinzessin Beatrix von Aragon, nachherigen Gemahlin des Königs Mathias Corvinus, worin wir ihm betreffs der Büsten im Louvre, im Museum von Palermo und bei Mme. André nicht zu folgen vermögen, uns vielmehr den von Bode ausgedrückten Vorbehalten anschließen (s. Florentiner Bildhauer S. 222 ff.). Übrigens wird die mit besonderer Vorliebe durchgeführte Analyse dieser Kunstwerke dem bestrickenden Reize, den sie besonders auf den naiven Kunstfreund üben, in vollem Maße gerecht. Für die Battista Sforza-Büste im Nationalmuseum zu Florenz kommt der Verfasser zu dem überzeugenden Ergebnis, sie möchte zu Neapel nach der Totenmaske entstanden sein; die Marietta Strozzi-Büste bei Schickler in Paris erklärt er in Übereinstimmung mit Bode für »eine ungeschlachte Fälschung«; über die Madonna am Portal von S. Barbara in Neapel (urk. 1474) endlich, deren Stilcharakter von dem der sizilischen Gottesmutter nicht unwesentlich abweicht, enthält er sich bei ihrem arg mitgenommenen Zustande des Urteils.

Das letzte Kapitel unseres Buches (S. 369—440) begleitet Laurana während seines zweiten Aufenthaltes in Frankreich (1476—1501 oder 1502), der durch die beiden wichtigen Arbeiten der Lazarusloggia in der alten Kirche des Heiligen zu Marseille (1476—81) und des Kreuztragungsreliefs in St. Didier zu Avignon (1478—81) als Marksteine der künstlerischen Tätigkeit seiner letzten Lebensepoche bezeichnet ist. Betreffs der Loggia ist Rolfs bestrebt, sämtliche architektonischen Einzelformen, die Laurana daran verwendet, auf seine florentiner Schulung zurückzuführen, betont dabei aber seine geringe bauliche Begabung und den Mangel eigener Erfindung. Von dem bildnerischen Schmuck teilt er die Predellenreliefs Laurana zu, die Statue der hl. Magdalena einem stark unter seinem Einflusse stehenden Werkstattgenossen, die der hl. Martha einem zweiten Genossen, dessen Hand auch in Avignon wieder begegnet; im hl. Lazarus sieht er den Entwurf und Einfluß des Meisters, aber gleichfalls nur Gehilfenhände. Die Mitarbeit Tom. Sumalvitos beschränkt sich bloß auf Dekoratives. — Auch bei der Kreuztragung — dem Rätsel seines Lebenswerkes und der Tragik seiner Kunst, wie sie unser Autor nennt — ist Laurana nach Ansicht von Rolfs nur wenig beteiligt. Der Entwurf des Werkes gehört ihm, außerdem die Ausführung des baulichen Hintergrundes sowie einiger Köpfe, die durch ihre relative Güte hervorragen; für alles übrige sind Gehilfen verantwortlich, und zwar die Bildner der Statuen der Lazarushalle und andere, die unter frankoflandrischem Einflusse stehen. »Laurana hatte eine Aufgabe übernommen, der er weder inhaltlich noch formell gewachsen war. Den tragischen Gedanken hätte nur ein Feuer-

kopf ersten Ranges konzis zu gestalten, die Darstellung in epischer Breite nur ein Meister im Reliefstil zu bewältigen vermocht. Zur ersteren fehlte Laurana die Kraft, zu letzterer das Können, lebhaft bewegte Gestalten in Lebensgröße zu bilden; so verfiel er in Pathos und leere Pose.« — Endlich bespricht Rolfs die »Masken« im Kaiser Friedrich-Museum und in einigen südfranzösischen Sammlungen. Er sieht darin nicht nach der Totenmaske hergestellte Bildnisse einer Unbekannten, sondern das der Beatrix von Aragon, und erklärt ihr zahlreiches Vorkommen daraus, daß sie »Geschäftsmuster seiner Werkstatt« gewesen seien, »die der alternde Meister an Gönner versandte, um sie zu Aufträgen anzuregen«. Dies erkläre sowohl ihre auf ein Minimum des Materials berechnete Form als ihre flüchtige Arbeit. Zur Stütze dieser Ansicht führt der Verfasser ein Schreiben Michel Colombes an die Erzherzogin Margaretha v. J. 1511 an, worin der Meister ihr die Übersendung eines »visage de sainte Marguerite« als Probe des Materials und der Arbeit verspricht. — Betreffs einiger Laurana sonst noch in Südfrankreich zugeschriebener Werke erkennt Rolfs nur für das Grabmal Cossa in Tarascon die Lieferung des Entwurfs durch ihn, sowie für das Christusköpfchen im Museum zu Avignon seine Autorschaft an, lehnt letztere aber für alle übrigen mit Recht ab. —

Auf einigen Schlußseiten werden dann noch die Resultate der vorliegenden Arbeit, sowohl das Leben als das Œuvre ihres Helden betreffend, zusammengefaßt. Sie ergeben, »daß Laurana in erster Linie künstlerischer Unternehmer war, der mit einer Schar verschiedenartigster Genossen die mannigfaltigsten Aufträge ausführte. Auf diese Weise erklärt sich die fast proteusartige Verschiedenheit seiner Werke und ihrer Ausführung«.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Meisterwerke des städtischen Museums der bildenden Künste zu Leipzig — herausgegeben von **Theodor Schreiber.** München, F. Bruckmann 1907.

Auf 84 Lichtdrucktafeln entfaltet sich der Inhalt des Leipziger Museums reich und imponierend, das Beste von dem Inhalt oder doch, was der Herausgeber, der das Museum wohl seit 20 Jahren verwaltet, für das Beste hält. Im Vorwort wird kurz die Geschichte des Institutes erzählt. Ein 1837 gegründeter Kunstverein arbeitete der Stadtverwaltung vor; der lokalpatriotische Kunstsinn einzelner Bürger brachte den Grundstock zusammen, ehe der Kommune Pflege und Vermehrung der Sammlungen als eine ihrer Aufgaben zufiel. Aus der Nikolaikirche kamen mehrere altdeutsche Tafeln; Vermächtnisse von Leipziger Sammlern brachten namentlich holländische Gemälde aus dem 17. Jahrhundert hinzu.

Diese Eingänge hatten mehr oder weniger Zufallscharakter, sie verleihen dem Museum eine bunte Mannigfaltigkeit, die ein Reiz, aber auch eine Not ist. Systematisch ist nur die neuere Malerei gesammelt worden; nur auf diesem Felde hat die Verwaltung eine Art von Plan durchgeführt. Die berühmtesten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts hat man gesucht, die sächsischen bevorzugt, und aus dem Umstande, daß Max Klinger trotz vielen Lockungen der Vaterstadt treu geblieben ist, die Verpflichtung hergeleitet, die Hauptwerke dieses Meisters, soweit wie möglich, in das Museum aufzunehmen.

Die Tafeln unserer Publikation zeigen relativ wenig von dem Zufallsbesitze des Museums, lassen um so deutlicher die neuere deutsche Malerei, soweit der Bestand es gestattet, in ihrer Entwickelung oder doch in Arbeiten der erfolgreichsten Meister hervortreten. Das Museum zeigt in dieser Publikation mehr Charakter, als es in Wirklichkeit hat.

Als das älteste Tafelbild in der Sammlung erscheint auf der 2. Tafel jener »Schmerzensmann«, den Lichtwark in das »Werk« seines Meisters Francke aufgenommen hat. Das kunstgeschichtlich verehrungswürdige Stück ist hier besser reproduziert als in Nöhrings älterer Publikation, wo es bereits neben dem im Stil und in der Komposition verwandten Bilde der Hamburger Kunsthalle auftritt. Schreibers Text gibt nicht nur katalogisierend alles Notwendige, er bahnt auch den Weg des Verständnisses mit glücklich schildernden und charakterisierenden Worten. Nicht minder erschöpfend ist die Notiz, mit der der Herausgeber die Abbildung des Eyck-Porträts (Tafel 3) begleitet, das mit mehreren anderen Kostbarkeiten von Frau Amalie von Ritzenberg dem Museum geschenkt worden ist. Gegen Voll wird die Autorschaft Jans van Eyck anerkannt. Der Satz: »die Erhaltung ist tadellos« erscheint etwas schroff. Ich würde etwa sagen: die sorgfältige Reinigung hat das Wesentliche der Eyck'schen Arbeit zum Vorschein gebracht; gewisse Härten und Unausgeglichenheiten kommen auf Rechnung des Zustandes.

Höchst willkommen ist der ausgezeichnete, fast originalgroße Lichtdruck des »Liebeszaubers« (Tafel 4). Dieses Bildchen, das als profanes nordisches Genrestück aus dem 15. Jahrhundert den Kunstforscher und Kulturhistoriker lebhaft fesselt, steht der »Art Jans van Eyck« ganz fern (so katalogisiert Schreiber es, der älteren Literatur folgend), ist nicht rein niederländisch, sondern kölnisch, aus der Zeit um 1480. In der Nachfolge des Meisters des Marienlebens — man vergleiche etwa die Krönung Mariae in der Münchener Pinakothek (Nr. 29; diese Tafel ist nicht vom Marienleben-Meister selbst) — sind ähnliche Frauentypen zu finden. Die schüchterne Auffassung und die magere Form sind kölnisch. Man sollte endlich aufhören, die bekannte Überlieferung von Eyck'schen Genre-

bildern mit diesem Täfelchen zu illustrieren. Das hübsche Madonnenbild auf der 5. Tafel steht Martin Schongauer, in dessen Nähe es gewöhnlich und auch hier gestellt wird, nicht besonders nahe. Es ist auf Eichenholz gemalt und wohl niederdeutsch.

Die Krönung Mariä, gestiftet von Hans Warmuth um 1520 (aus der Nikolaikirche), ist die tüchtige Leistung eines Leipziger Malers, der vielleicht in Cranachs Werkstatt gewesen ist. Von dem älteren Lucas Cranach selbst sind mehrere Tafeln reproduziert: die etwas schwerfällige Dreifaltigkeit, bald nach 1510 gemalt, stellenweise schon recht mechanisch ausgeführt, nicht vollkommen erhalten, dann die Schmidbergsche Gedächtnistafel mit dem Sterbenden, von 1518, in der Literatur stark überschätzt, endlich die Quellennymphe aus demselben Jahre, die auf der Versteigerung Schubart für das Leipziger Museum erworben worden ist.

Das Deckelbild zu der Schmidbergschen Gedächtnistafel, eine Kreuzigung mit guten Stifterporträts, datiert von 1522, zeigt einen Stil, der an Cranach, noch mehr aber an Wolf Huber erinnert. Schreiber publiziert dieses Bild auf Tafel 8 b, indem er an die Vermutung Röttingers erinnert, Georg Lemberger, der aus Holzschnitten bekannte G L, sei der Autor. Auf Tafel 9 ist die in der Literatur öfters erwähnte Geißelung Christi von Hans Schäufelein abgebildet.

Eine Anbetung des Christkindes in der Art Mainardis und die sacra conversazione von einem der vielen Bellini-Schüler nehmen sich hier etwas fremdartig aus.

Aus der langen Reihe mittelguter holländischer Gemälde im Leipziger Musesum hat der Herausgeber, 13 gewählt, sei es daß der Meistername, sei es, daß die Qualität dieses oder jenes Bild empfahl. Von den beiden Rembrandt-Bildern wird das studienhafte Selbstbildnis seit lange hoch geschätzt. Der kleine frühere Männerkopf aus der Godschaldschen Sammlung wirkt daneben etwas kleinlich. Echt und gut erhalten ist aber auch das zweite Stück. Von den kleineren Holländern sind vertreten Jan Steen, Adr. Ostade, Knijf, Wynants, Hondecoeter, Adr. v. d. Velde, Philips Wouwerman, J. D. de Heem und Em. de Witte.

Was an Werken der älteren Malkunst geboten wird, begrüßen wir mit harmloser Dankbarkeit; an die Repräsentation des 19. Jahrhunderts treten wir mit Ansprüchen. Die Publikation wird zu einem Rechenschaftsbericht der Verwaltung. Die Lehren der großen Berliner Jahrhundertausstellung sind fast allen deutschen Museen zugute gekommen. Man kennt jetzt einigermaßen die Persönlichkeiten, die Kräfte in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Das Leipziger Museum besitzt reiches Material, wie aus der ordnenden und wählenden Publizierung

offenbar wird. Namentlich die Landschaftsmaler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind gut vertreten (Calame, Jos. A. Koch, L. Richter, Schirmer, Schleich). Auffällig stimmungsstark, vielleicht mehr in der schwarzen Abbildung als im Original, ist Oliviers Klosterbild. Gewisse Berühmtheiten des Museums, wie die Goethebüste Rauchs, Delaroches Napoleon sind willkommen, weniger die allzu gefälligen Kompositionen von Zimmermann und Scheurenberg. Im Ganzen läßt die Liste der Maler, die zumeist mit glücklich gewählten Schöpfungen auftreten, erkennen, daß die Museumsverwaltung ihre Hauptaufgabe gelöst hat. Ich nenne die Malernamen: Feuerbach, Menzel, Vautier, Gebhardt, Defregger, Uhde, Lenbach, Böcklin, Leibl, Liebermann, Kühl, Zügel, Klinger, Thoma, Greiner und den Bildhauer Hildebrand.

Wenn die Erwerbungen auch keine kühne, dem allgemeinen Urteil vorauseilende Initiative verraten, so sind Mißgriffe kaum bemerkbar, und von fast jeder anerkannten Größe ist der Stadt zur rechten Zeit ein repräsentatives Werk gesichert worden. Die Opfer, die man dem großen Landsmanne Max Klinger gebracht hat, gehen über das Übliche hinaus.

Mit ernster Interpretation bemüht sich Schreibers Text um die »blaue Stunde« und um die berühmten Bildwerke Klingers im Leipziger Museum und führt tief ein in die Gedankenarbeit, aus der diese Schöpfungen entstanden sind. Der Archäologe war zu dieser Aufgabe besonders gut vorbereitet. *Friedländer.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Neues über Pietro Torrigiani (1472—1528). Vasari berichtet in der Vita dieses Künstlers, daß er »lavorava di terra molto pulitamente e con assai bella e buona maniera« und führt einige seiner Arbeiten in Ton an, die er in England und Spanien ausgeführt habe. Über ein weiteres Werk dieser Art, eine Porträtbüste des Bologneser Arztes Baldassare della Torre, die Torrigiani im Jahre 1492 zu modellieren unternahm, werden wir durch das folgende Notariatsregest unterrichtet:

1492 18 agosto. Pietro quondam Torexani de Torexanis de Florentia promette a Baldassare del q. Stefano della Torre, dottore in medicina di farè un busto in terracotta rappresentante il detto maestro Stefano (Archivio notarile di Bologna, Rogiti di Franc. Conti, filza 6a nr. 82).

Vasari erzählt, daß Torrigiani nach dem bekannten Streit mit Michelangelo nach Rom geflohen sei und daselbst an den Arbeiten Beschäftigung gefunden habe, die Alexander VI. (in den Jahren 1493 und 1494) an der Torre Borgia ausführen ließ. Durch unser Regest nun erfahren wir, daß er sich vorerst nach Bologna gewandt habe. Ob er der dort eingegangenen Verpflichtung Genüge geleistet, ist nicht festzustellen; eine Büste des Bald. della Torre ist bisher nicht bekannt geworden.

Einer anderen Episode im Leben des turbulenten Künstlers gehört die folgende urkundliche Nachricht an:

1500, die 13. januarii. In nomine Domini Amen. Dicta die et loco presentibus dicto luca et domino christophoro et fratre testibus. Ibique magister Petrus de turrisanis de florentia promisit ser baldo melchiorris de forosempronio ut sindico loci annuntiate de dicta civitate presenti et acceptanti perficere tabulam confitiendam per eum in ecclesia annuntiate pene ad festum omnium sanctorum vel nativitatis domini nostri proxime venturum designatione figurarum sibi jam data et dictus ser baldus promisit ut sindicus predictus dare eidem pro mercede ipsius ducatos ducentos monete veteris ad rationem XL bononenorum pro ducato et quoad solutionem promisit quolibet mense solvere pro rata dictam quantitatem obligans se vicissim et renuntiavit et promisit et jurans etcet. (Archivio notarile di Fossombrone, atti di Ubaldo Azzi, dal 1496 al 1501 a c. 241r).

Wir wissen durch Vasari, daß unser Künstler im Heere Cesare Borgias diente, als dieser 1499—1502 die Tyrannen der Romagna bekriegte. Offenbar führte ihn sein Weg nach Fossombrone, ehe er in Cesares Dienste trat, oder nachdem er sie verlassen hatte. Völlig neu aber ist, daß er hier den Auftrag für die Ausführung eines Altargemäldes übernimmt (unter »tabula« kann wohl nur ein Bild, keine Relieftafel verstanden werden), und zwar eines solchen von nicht gewöhnlicher Größe, da er dafür mit 200 Golddukaten entlohnt werden soll. Der Künstler getraute sich also, auch als Maler seinen Mann zu stellen! Ob er den Auftrag auch ausgeführt, ist nicht festzustellen; in der Kirche, für die sein Gemälde bestimmt war, S. Annunziata dei Zoccolanti ist kein Werk, das dem Jahre 1500 zugeteilt werden könnte, vorhanden[1]). Allerdings ist der jetzige Bau an Stelle eines älteren erst 1705 entstanden (das dazugehörige Kloster war schon 1603 umgebaut) und bei jener Gelegenheit könnte das fragliche Bild verschleppt worden sein, oder seinen Untergang gefunden haben. *C. v. F.*

Die Künstlerfamilie Del Majno (Magno). Ein glücklicher Fund Gir. Biscaros im Staatsarchiv zu Mailand brachte den Vertrag für die Ausführung des heute noch an Ort und Stelle vorhandenen Chorgestühls von S. Ambrogio daselbst zutage, womit selbe unterm 16. Oktober 1469 an die drei Holzbildhauer (magistri lignaminis) Lorenzo da Origgio, Giacomo da Turri und »Jacobus de Mayno filius quondam domini Damiani portae Ticinensis parochiae sancti Georgii in pallatio Mediolani« übertragen wird (s. Archivio stor. lombardo, Anno 1905 fasc. V°, und unseren Bericht im Repertorium XXX, 463). Während wir über andere Arbeiten der beiden ersteren Meister keine Kunde besitzen, war uns der dritte schon seither bekannt: er hatte als Genosse des Bartolommeo de' Polli an dem ihm am 13. Nov. 1498 übertragenen Gestühl im Chor der Laienbrüder (conversi) der Certosa von Pavia mitgearbeitet und unterm 14. Juni 1502, nachdem Polli sich von der Arbeit zurückgezogen, die Herstellung der noch fehlenden 46 Sitze übernommen (s. Beltrami, La Certosa di Pavia, Milano 1895 pag. 93). Leider ist das fragliche Gestühl bei Gelegenheit der ersten Sekularisation 1782 durch den damaligen Gouverneur von Mailand, Grafen Wilczek, entfernt, in dessen Wohnung

[1]) Als einziger Überrest vom Schmucke der alten, 1462 erbauten Kirche ist in das Museo civico zu Fossombrone das schöne Verkündigungsrelief gerettet worden, über das wir im Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen 1898, S. 121 Anm. berichtet und das wir in L'Arte III, 184 abgebildet haben. Das oben mitgeteilte Dokument hat Can. Augusto Vernarecci, der verdiente Bibliothekar der Comunale von Fossombrone im Jahrgang 1895, S. 52 der Nuova Rivista Misena zuerst veröffentlicht.

im Pal. Serbelloni zum Schrankwerk der Bibliothek umgewandelt worden und in der Folge auch von dort abhanden gekommen, so daß wir uns von der Arbeit Giac. del Mainos keinen Begriff zu machen vermögen.

Im Vertrag für das fragliche Chorgestühl war unter anderem ausbedungen, daß im Falle der Meister während dessen Herstellung mit Tode abgehen sollte, dessen Sohn Giovanni Angelo zur Vollendung der Arbeit verpflichtet sei (Beltrami a. a. O.). Diesen nun enthüllt uns ein 1896 veröffentlichtes urkundliches Zeugnis als den Meister, der 1516—1522 den fünf Meter hohen, mit figürlichen und ornamentalen Skulpturen reich ausgestatteten Hochaltar von S. Lorenzo zu Morbegno im Veltlin schnitzte, vielleicht nach einem Entwurf Gaudenzio Ferraris, der urkundlich die Malerei und Vergoldung daran ausführte (s. Arch. stor. dell' Arte 1896 pag. 307—313). Im fraglichen Dokument wird unser Künstler als »Magister Joh. Angelus del Magno de Papia nunc habitator Morbenii« bezeichnet. Wenn Pavia als seine Heimat genannt ist, so findet dies darin seine Erklärung, daß er dorther nach Morbegno berufen worden war. Es ist uns nämlich Kunde überliefert von einem reichgeschnitzten Altar, der noch zu Ende des 18. Jahrhunderts im Carmine zu Pavia existierte, das Datum 1517 und die Bezeichnung »Angelo Maino opifice« trug (Fr. Bartoli, Notizia delle pitture ecc. di tutte le più rinomate città d'Italia, Venezia 1777 t. II pag. 9, wo sich eine genaue Beschreibung des seither verlorenen Bildwerks findet). Möglich ist es übrigens auch, daß der Meister — oder vielleicht schon sein Vater, seit er mit dem großen Auftrag für die Certosa beschäftigt war — sich dauernd in Pavia niedergelassen hatte. Zum mindesten reklamiert ihn für diese Stadt auch ein zweites, kurz nach seinem Tode verfaßtes literarisches Zeugnis. In T. Ambr. degli Albonesi's Introductio in Chaldaicam linguam .... Pavia, 1539 pag. 183v heißt es nämlich: »Huc (ut caeteros qui marmora tractarunt omittam) accedunt Ticinenses Angelus et Tyburtius fratres statuarii, qui optimo statuario patre Jacobo meliores ita in statuis .... ex ligno effigiandis clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur .... Illos paulo ante e medio sublatos patria nostra desiderat«. Über Tiburzio, den hier erwähnten Bruder Angelos fehlt jede weitere Nachricht; offenbar arbeitete er in der gemeinsamen Werkstatt, trat aber hinter dem begabteren oder geschäftsgewandteren Bruder zurück. Auch Lomazzo (Trattato della pittura, Milano 1584 pag. 679) erwähnt »i duoi fratelli de i Maini, Pavesi« unter einer Anzahl anderer Künstler, von denen er ausführlich hatte handeln wollen, wenn es ihm der Raum gestattet haben würde.

C. v. F.

Ergebnisse des VII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses zu Darmstadt.

Der Vorstand der Internationalen Kunsthistorischen Kongresse hat die Ergebnisse der Darmstädter Tagung (23.-26. September 1907) aus den Verhandlungen zusammengestellt:

1. Klar trat die Notwendigkeit hervor, auch in Zukunft internationale kunsthistorische Kongresse abzuhalten (Punkt 10 der Verhandlungen). Denn wenn auch der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft eine Reihe von Aufgaben übernehmen wird, die sonst den Kongressen zufallen würden, bleiben doch, wie sich nach seiner inzwischen erfolgten Begründung ergibt, ihrer noch so viele, daß eine stetige Zusammenarbeit aller Fachgenossen als dringend geboten erscheint. Namentlich gilt dies von allen Aufgaben, die den systematischen Ausbau der Kunstwissenschaft betreffen, und von denen, die nicht einer nationalen Begrenzung unterliegen.

Von der Begründung einer kunstwissenschaftlichen Gesellschaft (Punkt 5 der Verhandlungen), die auf die Tagesordnung gesetzt worden war, bevor man von der Vorbereitung des Deutschen Vereins Kenntnis erhalten hatte, wurde Abstand genommen. Denn der Verein will das übernehmen, was auch für die Gesellschaft als nächste Aufgabe vorgesehen war. Mit dem Verein will sich der Kongreß in möglichst naher, ständiger Verbindung halten. Ein freundschaftliches Verhältnis zwischen beiden Organisationen wurde angebahnt.

2. Als besondere dringende Bedürfnisse der Kunstwissenschaft erschienen dem Kongreß: Jahresberichte und Bibliographie (Punkt 4 der Verhandlungen). Während man sich der zweiten gegenüber abwartend verhalten will, weil hier ein privates Unternehmen Hilfe zu bringen sucht, sollen die ersten sobald als möglich ins Leben gerufen werden. Da aber diese Aufgabe auch auf dem Programm des Deutschen Vereins stand, so begnügte man sich vorerst damit, ihm folgende Erwägungen nahezulegen:

»Dem Kongreß erscheint es geraten, daß eine Zentrale begründet werde, deren Leiter mit Hilfe von Mitredakteuren die Verteilung der Referate und die Überwachung der gesamten zu leistenden Arbeiten übernimmt. Diese letzteren sollten nach seiner Meinung sich erstrecken nicht nur auf die eigentliche Disziplin der Kunstgeschichte (inkl. der alten und orientalischen Kunst), sondern auch auf die Grenzgebiete, als z. B. Ästhetik, soweit sich dieselbe unmittelbar mit Werken der bildenden Kunst beschäftigt. Was den Charakter dieser Jahresberichte betrifft, sollen sie

1. eine kritische zusammenfassende Übersicht der wichtigsten Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung darbieten,

2. in bestimmten, aber nicht nach einem Schema geregelten Terminen erscheinen, über welche die Zentrale mit den Berichterstattern besondere Abmachungen zu treffen hätte,

3. sollen die Berichte durch Heranziehung von ausländischen Berichterstattern eine möglichst weitgehende Vervollständigung erhalten, und

4. aus diesem Grund auch in anderen westeuropäischen Weltsprachen abgefaßt werden dürfen.«

3. Es wurde anerkannt, daß es an einer entsprechend ausgestatteten kunstwissenschaftlichen Zeitschrift in Deutschland fehlt (Punkt 6 der Verhandlungen). Die Zeitschrift, die Ersatz für diesen Mangel bieten soll, ist so auszubauen, daß alle Zweige der Kunstwissenschaft möglichst gleichmäßig berücksichtigt werden und den Anforderungen der Universitätslehrer sowohl wie der Museumsbeamten und der Denkmalpfleger in gleicher Weise Rechnung getragen wird. Man bedarf keiner neuen Bilderzeitschrift, sondern einer wissenschaftlich illustrierten, und man muß sich infolgedessen auch darüber klar sein, daß der Abonnentenkreis einer derartigen Zeitschrift eng begrenzt sein wird und die finanziellen Folgen davon von den Fachgenossen zu tragen sein werden. Da nun das ehedem von dem Kongreß begründete Repertorium für Kunstwissenschaft einer Ausgestaltung im Sinne der Verhandlungen fähig sein dürfte, wurde der ständige Ausschuß beauftragt, bei den maßgebenden Stellen auf eine derartige Umänderung dieser Zeitschrift hinzuwirken.

4. Betreffs der photographischen Aufnahme deutscher Kunstdenkmäler (Punkt 7 der Verhandlungen) faßte man folgende Resolution:

»1. Der Kongreß faßt die ihm vom Schriftführer mitgeteilte Absicht des Deutschen Vereins dahin auf, daß neben d. h. schon vor dem Erscheinen der monumentalen Publikationen billige Aufnahmen der Denkmäler hergestellt und allgemein zugänglich gemacht werden sollen.

2. Er legt dem Deutschen Vereine nahe, dahin zu wirken, daß durch Unterstützung des Staates oder Vereins eine Firma in den Stand gesetzt wird, solche Aufnahmen auch von den nichtdeutschen, aber in Deutschland befindlichen Denkmälern jederzeit auf Wunsch herzustellen und zu gleichen Bedingungen in den Handel zu bringen.

3. Nach italienischem Muster dürfte sich empfehlen, in jedem Bundesstaate einen Regierungsphotographen anzustellen, der namentlich solche Dinge aufzunehmen hätte, die weniger ein großes Publikum, als den Fachmann interessieren. Er müßte dauernd von Fachleuten beraten werden. Die Zentrale würde in Berlin sein. Herausgabe eines Kataloges, welcher auch alles zusammenfaßt, was im Laufe der Jahre von Gelehrten und Museumsbeamten aufgenommen worden ist, würde etwa alle 2—3 Jahre zu veranstalten sein.

Im Zentralbureau zu Berlin möchte man dann, wie das jetzt in Rom der Fall ist, jederzeit für billigen Preis Gesuchtes finden. Anregungen würden im Zentralbureau jederzeit entgegengenommen werden.

4. Der Kongreß behält sich vor, auf seiner nächsten Tagung, falls einer der ersten beiden Punkte sich inzwischen als nicht realisierbar erwiesen hat, eine Kommission zur Beratung solcher Firmen einzusetzen, die auf eigenes Risiko diese Desiderata zu erfüllen sich bemühen werden. Derselben Kommission würde es obliegen, einen Katalog aller wissenschaftlich verwertbaren Aufnahmen auszuarbeiten. Unter allen Umständen erscheint dem Kongreß die Einrichtung einer Zentrale für die Inventarisierung der gesamten photographischen Hilfsmittel in möglichst naher Zukunft unbedingt erforderlich. Diese Zentrale hätte, als dauernde Einrichtung gedacht, auch als Auskunftsstelle zu dienen.«

5. Im übrigen hatte die Aussprache über photographische Aufnahmen noch folgende Ergebnisse:

Soweit die Pigmentdrucke als Studienmaterial verwandt werden müssen, haben sie sich nicht bewährt. Die Museen sollten deswegen den Photographen zur Pflicht machen, außer den Pigmentdrucken noch Silberdrucke von den Aufnahmen der in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke anzufertigen und zu angemessenem Preise zu verkaufen, damit dem Übelstande wenigstens zum Teil abgeholfen werden kann. Eine entsprechende Aufforderung an die Museumsdirektionen ist in der »Museumskunde« bereits veröffentlicht worden.

Die Denkmalarchive oder, wo diese noch nicht bestehen, die Provinzialmuseen können als Vereinigungsstellen der photographischen Aufnahmen aus einem bestimmten Gebiete ausgebaut werden, indem entweder dorthin die Platten eingeliefert, oder dort die Adressen der Photographen und die immer zu ergänzenden Listen ihrer Aufnahmen aufbewahrt werden. Der ganze Bestand an Aufnahmen aus einem bestimmten Gebiet kann, wenn nach Nummern und Gruppen geordnet, dann ohne weiteres von jedem Forscher leicht überblickt werden. Damit würde für die geforderte Zentrale die beste Vorbereitung getroffen werden. Endlich wurde noch auf das neugegründete Organ des Herrn Dr. Hausmann-Straßburg hingewiesen, das bezweckt, die Amateurphotographen in den Dienst der Wissenschaft zu ziehen, und dem eine recht weite Vorbereitung durchaus zu wünschen ist.

6. Der Internationalen Ikonographischen Gesellschaft wurde es empfohlen, nationale Gruppen, also auch eine deutsche, zu bilden, als deren Vereinigungspunkt der Kunsthistorische Kongreß zu gelten hätte. Daneben könnte die deutsche Gruppe Anschluß an den Deutschen Verein suchen (Punkt 8 der Verhandlungen).

7. Zur Aufstellung einer Normalfarbentafel wurde eine fünfgliedrige Kommission eingesetzt, da die Schwierigkeit, eine Farbe präzis und allgemein verständlich zu bezeichnen, anerkannt wurde.

8. Die Schwierigkeit, ohne Zeitverlust freien Eintritt in die deutschen und österreichischen Museen zu erhalten, wurde betont. Der Vorstand des Kongresses soll Schritte zur Beseitigung dieses Übelstandes tun.

9. In den ständigen Ausschuß wurden gewählt: Goldschmidt, Hofstede de Groot, Kautzsch, Koetschau, Strzygowski, Thode, Warburg. Dieser wählte in den Vorstand: Strzygowski als ersten, Kautzsch als zweiten Vorsitzenden, Koetschau als Schriftführer, Warburg als Schatzmeister.

Cooptiert wurden vom Ausschuß: Aubert-Kristiania, Clemen-Bonn, W. Schmidt-München, Wölfflin-Berlin und später Dvořák. (Im Dezember legte Strzygowski seint Amt nieder und trat aus dem ständigen Ausschuß aus; für ihn wurde Dvořák-Wien gewählt und dann in einer am 8. März 1908 in Frankfurt abgehaltenen Sitzung Kautzsch zum ersten, Goldschmidt zum zweiten Vorsitzenden bestimmt.)

10. Der nächste Kongreß wird voraussichtlich 1909 in München stattfinden.

Da der Kongreß seine Aufgaben nur erfüllen kann, wenn er auch in der zwischen zwei Tagungen liegenden Zeit immer an der Arbeit

bleibt, wird darauf hingewiesen, daß der Schriftführer jederzeit bereit ist, Anregungen entgegenzunehmen. Es empfiehlt sich, damit nicht zu warten, bis eine neue Tagung angekündigt wird, damit, wenn irgend möglich, der Stoff für die Verhandlungen möglichst gut vorbereitet werden kann.

Der geschäftsführende Vorstand
der Internationalen Kunsthistorischen Kongresse:

Kautzsch. Goldschmidt. Koetschau. Warburg.

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Borinski, Karl. Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. Mit 44 Illustrationen auf 29 Tafeln. München, Georg Müller.

Davidsohn, Robert. Geschichte von Florenz. Zweiter Band: Guelfen und Ghibellinen. Zweiter Teil: Die Guelfenherrschaft und der Sieg des Volkes. Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn. M. 13.

Kraeger, Prof. Dr. H. Peter Janssen zum Gedächtnis 1844—1908. Rede, gehalten in der Aula der Königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, 5. April 1908. Düsseldorf, Julius Bädeker.

Supino, J. B. J. Ricordi di Alessandro Allori. Firenze, Alfani e Venturi.

Supino, J. B. La Tomba di Taddeo Pepoli nella Chiesa di S. Domenico in Bologna. Bologna, Nicola Zanichelli.

Druckfehlerberichtigungen:

1. In dem Aufsatz »Rembrandtiana« von Niels Restorff im 2. Heft sind in dem letzten Satz der Anmerkung auf Seite 163 durch Versehen des Setzers zwischen »beigemessenen« und »berühren« die Worte »Impulses Jesus« ausgefallen.

2. In Hadelns Notiz »Zu Tizian in Padua« muß es auf Seite 168 in der 5. Zeile von unten statt »Kopie des Falconetto« heißen »Loggia des Falconetto«.

Band III:

Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts.
Dr. Adolf Gottschewski.

Preis Mk. 10.50; geb. Mk. 12.—

Inhalt: Jacopo della Quercia. — Niccolo di Piero. — Nanni d'Antonio di B
— Luca della Robbia. — Lorenzo Ghiberti. — Filippo Brunelleschi. — Donato. — M
lozzo Michelozzi. — Antonio Filarete und Simone. — Giuliano da Majano. —
Battista Alberti. — Vellano da Padova. — Paolo Romano und Meister Mino, Chi
Camicia und Baccio Pontelli. — Francesco di Giorgio und Lorenzo Vecchietta. — An
Rossellino und sein Bruder Bernardo. — Desiderio da Settignano. — Mino da Fi
— Cecca. — Benedetto da Majano. — Simone mit dem Beinamen Cronaca.

Band VI:

Die florentinischen Maler des 16. Jahrhunderts. Von Dr. Georg Gro

Preis Mk. 10.50; geb. Mk. 12.—

Inhalt: Leonardo da Vinci. — Fra Bartolomeo di San Marco. — Mariotto All
nelli. — Domenico Puligo. — Andrea del Sarto. — Giovanni Antonio Sogliani. — R
— Francia Bigio. — Francesco Granacci. — Giuliano Bugiardini. — Cristofano
rardi. — Jacopo Pontormo. — Jacone und Bacchiacca. — Ridolfo, Davit und Bene
Ghirlandajo. — Francesco Salviati. — Von den Kunstakademikern. — Giorgio Vasa

Bei den Anmerkungen wurde nach Möglichkeit darnach gestrebt, das von den äl
Herausgebern und besonders von Milanesi gesammelte Material auf Grund der Forschu
der letzten zwanzig Jahren zu erweitern.

Ebenso wurde das Mögliche getan, um die Nachweise für die noch erhaltenen K
werke beizubringen. Soweit es sich um Stücke handelt, die sich in Florenz selbst befi
wurde versucht durch Nachprüfung an Ort und Stelle möglichst exakte Resultate zu b

---

Weitere Bände (I, IV, VII) sind in Vorbereitung.
Das Werk wird 1908—1909 vollständig vorliegen.

**Besonders wichtig für öffentliche, Hof-, Staats- und Universitäts-Bibliotheken, Lesev
Bibliotheken der Kunstmuseen, Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen, Kunstvereine, Kupferstichkab
Technische Hochschulen, Baugewerbeschulen, sowie die große Zahl der Kunstgelehrten und Kunstsammle**

Unsere Kataloge über: I. Kunst und Kunstgeschichte. — II. Schriften über Elsaß-Lothringen. — III. Theologie, Philosophie — IV. Geschichte, Biographie, Kulturgeschichte, Geographie. — V. Bibliographie, Jurisprudenz, Mathematik und Naturwissenschaft, Erzählungen, Reiseskizzen, Gedichte, Theater. — VI. Holzschnitte, Schrotblätter, Teigdrucke und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts (Einzelblätter) meist koloriert in Faksimile. — VII. a) Reden gehalten an der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg; b) Sonstige Reden und Vorträge; c) Predigten; stehen auf Verlangen gerne zu Diensten.

Hochachtungsvoll

J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Verlagsbuchhandlung
Straßburg i. E., Möllerstraße 16.

den Werken des John Ruskin.

nal ausgewählt und übersetzt von Jakob Feis, S. Sänger, Th. Knorr, A. Wilmersdörffer und Gertrud P. Wolff.

eutschland hat vor sechs Jahren endlich Jakob Feis eine in einzelnen hübschen inende Auslese aus Ruskin's Werken zu veröffentlichen begonnen. Es ist eine Ausbesten Proben in einer geschickten Zusammenstellung bringt, die aus den Mosaiksteinen nzes Bild macht — und noch dankenswerter sind die feinsinnigen und so warmn Einleitungen, die er seinen Heften vorausgesandt hat. Man möchte sie gern in hen. Es sind Bücher, zusammengestellt von einem, der Ruskin liebt, und sie sollen machen."

Aus: **„John Ruskin von Paul Clemen". 1900.**

. Was wir lieben und pflegen

zusammengestellt von Jakob Feis.
ng.
— Die Scheidung zwischen Wasser und u um das Schweben der Wolken? — Was enumrisse. — Morgen-Wolken. — Abendracht der Regenwolke. — Die schimmernde eundliche Meeresengel. — Der grollende as Gewitter. — Schnee.
reich. — Das gemeine Alpenglöcklein. — Moose. — Das Gras. — Gräser. — Die

m Gebirge. — Stimmung auf der Höhe. — Pracht des Gebirgs. — Ein düsteres Bild

s Staubs. — Geistes-Brot aus Steinen. — Ueber die Farben der Felsen. — Farben- Gesteins. — Charaktereigentümlichkeit der nitgegenden. — Das Moos auf kristallinis Trümmern neues Leben.
— Meeres-Wut. — Der Rheinfall bei e Rhone bei Genf.
agna. — Zwischen Freiburg und Bern. — der Schweizer. — Genf in den dreißiger om von Torcello. — Die Sankt-Markus- in seiner Blüte. — Süd und Nord. — Calais.
aft in bezug auf ihren sittlichen Einfluß. aradies. — Stadt und Land. — Unsere häuser. — Die Vorbedingung aller Kunst.
gebd. ℳ 2.—

Wie wir arbeiten und wirtschaf-

zusammengestellt von Jakob Feis.
ng.
Wurzeln der Ehre. — Das moderne Trugen zu Menschen gesellt. — Die unbekannte hn der guten Arbeit. — Handel und Heldenerrn Lebenspflicht. — II. Die Quellen des Reichtums. — Staatswirtschaft und Handelswirtschaft. — Die goldenen Zügel. — Heilsame und unheilsame Ungleichheit. — Der Rechts-Staat im Embryo. — Der merkantile Staat im Embryo. — Reichtum, der verheert und zerstört. — „Kauft auf dem billigsten Markt, und verkauft auf dem teuersten." — Der Reichtum, der hebt und belebt. — III. **Qui Judicatis Terram**. — Veraltete Weisheit. — Die Sonne der Gerechtigkeit. — Segensreicher Strom oder wilder Strudel. — Die Wissenschaft des Reichwerdens und ihre Ethik. — Gerechter Lohnsatz. — Die Wirkung gerechter Bezahlung. — Die Früchte der Gerechtigkeit. — Dem Verdienste seine Krone. — Die Apotheose des Mammon. — IV. **Ad Valorem**. — Nationalökonomische Trugschlüsse. — Definition des Wortes „Wert". — Definition des Wortes „Reichtum". — Definition des Wortes „Preis". — Definition des Wortes „Arbeit". — Definition des Wortes „Produktion". — Definition des Wortes „Kapital". — Der Endzweck der Nationalökonomie. — Die Ueberbevölkerungsfrage. — Ein Blick in die Zukunft. — „Das Gesetz des Hauses." — Wohlstand und Uebelstand. — Luxus. — Geldherr oder Feldherr. — Ungerechte Besteuerung. — Das große Wettspiel. — Sklaverei Einst und Jetzt. — Verwaltungs-, nicht Besitzungsrecht. — Wahrhaftiger Adel. — Tribut, den alle leisten sollen. — Friede auf Erden.
Arbeit. — Arbeitsteilung. — Mensch oder Maschine. — Hand- und Geistesarbeit. — Goldene Kaufregeln. — Moderne Fabrikation und Kunst. — **Fors Clavigera**. — Credo der Aufrichtigen. — Der Weisheit letzter Schluß. — Die Wirkung moderner Arbeitsweise. — Der Mensch und seine Bestimmung.
gebd. ℳ 3.—

Ruskin, John. Wege zur Kunst I.

Uebersetzt und zusammengestellt von Jakob Feis.
Inhalt: Einleitung. — Die Rätsel des Lebens und des künstlerischen Schaffens. — Kunst und Moral. — Alle hohe Kunst ist Lobeserhebung. — Shakspeare über Kunst. — Fabrikation, Kunst, schöne Kunst. — Die drei großen Kunstschulen. — Idealist, Naturalist und Sensualist. — Der Rationalismus in der Kunst. — Die Wurzeln der Kunst. — Herz und Seele der Kunst. — Die zwei Kunstpfade. — Die Kunst Indiens. — Ueber griechische Kunst. — Die drei Entwicklungsperioden der Kunst. — Ueber das Studium des Nackten. — Anatomie und Kunst. — Ueber den Geschmack. — Ueber das Sehen. — Die Grundbedingung künstlerischer Wahrhaftigkeit. — Inspiration in der Kunst. — Schlichte Kunst die Stufe zur hohen Kunst. — Ueber Selbstgenügsamkeit. — Die enge Pforte zur Kunst. — Ueber die aus-

erkornen und professionsmäßigen Künstler. — Die Kennzeichen niedriger Kunstschulen. — Wie erlangt man gute Kunst? — Ueber edle Tracht. — Unterhaltung nicht das Endziel der Kunst. — Die höchste Sittlichkeit: Kunst. — Aberglaube und Religion in der Kunst. — Wissenschaft, Kunst und Literatur. — Lautere und unlautere Dichtung. gebd. ℳ 2.50

Ruskin, John. Wege zur Kunst II. Gotik und Renaissance.

Uebersetzt und zusammengestellt von Jakob Feis. Zweite revidierte Auflage.

Inhalt: Ueber den Ursprung der Gotik. — Ueber die Natur der Gotik. — I. Ihre ungebundene Freiheit. — II. Ihre Neuerungslust. — III. Ihr Realismus. — IV. Ihre Steifheit. — V. Ihre Ueberladenheit. — Cinque-Cento. — **Die römische Renaissance.** — I. Stolz auf die Wissenschaft. — II. Stolz auf vornehmes Wesen. — III. Stolz auf das System. — IV. Unglaube. — Das Groteske der Gotik und der Renaissance. — Die Vorbedingung guter Architektur. gebd. ℳ 2.—

Ruskin, John. Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst.

Uebersetzt und zusammengestellt von Jakob Feis.

Aus seinem Nachlasse herausgegeben von S. Sänger.

Inhalt: Die Kunst und ihre Nutzbarkeit. — Die Linie. — Das Licht. — Die Farbe. gebd. ℳ 2.—

Wege zur Kunst. IV. Aratra Pentelici. Vorlesungen über die Grundlagen der bildenden Kunst.

Uebersetzt von Theodor Knorr. Mit 3 Tafeln.

Inhalt: Vorbemerkung. — Die Einteilung der Künste. — Der Trieb zur bildenden Kunst. — Gestaltungskraft. — Der Anschluß an die Natur. — Die Schule von Athen. gebd. ℳ 2.50

Ruskin, John. Aphorismen zur Lebensweisheit.

Uebersetzt und zusammengestellt von Jakob Feis.

Inhalt: Jenseits oder Diesseits. — Religion und Moral. — Religion. — Veni Creator Spiritus. — Der Mensch, ein Geschöpf der Umstände? — Weisheit. — Theologie. — Religion und Wissenschaft. — Pietät. — Sentimentale Religion. — Chaos oder Kosmos. — Das Banner, welches siegt. — Die Freuden des Glaubens. — Pallas Athene. — Mythenbildung. — Die Halkyonischen Tage. — Homo sum. — Unsere geistigen Anlagen. — Das Wort Gentleman. — Die wahren Herren, die Könige auf Erden. — Englands Zukunft. — Sichtbare und unsichtbare Regierung. — Ueber Erziehung. — Erziehung und Gleichheit. — Die wahren Wege zur Erziehung. — Ueber Mädchen-Erziehung. — Mann und Frau. — Die Pflichten des Mannes und der Frau. — Die Mission der Frau. — Kleidung. — Friede und Krieg. — Die Mißklänge der Mechanik. — Die Nachwelt über uns. — Mittelalter und Gegenwart. — Ueber den Darwinismus. — Der moderne Sirenengesang. — Ueber die Selbstüberhebung des Glaubens und des Wissens. — Ueber das Lesen. — Ueber Bücher. — Eine Vorrede zu Grimms Märchen. — Ueber das Lernen der Neuzeit. — Augen und Mikroskope. — Die unabänderlichen Werte. — Zwang und Freiheit. — Das Gewissen. — Vergeltung. — Wahre Sklaverei. — Meinung. — Caritas. — Wahre Toleranz. — Kunst und Didaktik. — Merkmale echter Kunst. — Die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst. — Die Kunst als Wertmesser des Charakters. — Die Kunst des Lebens. — Ueber das Genie. — Reichtum. — Politische Aphorismen. gebd. ℳ 2.50

Ruskin, John. Die Steine von Ven[…]

Uebersetzt und zusammengestellt von Jak[…]

Inhalt: Das Mauerwerk. — Das Fundame[…] keit. — Torcello. — Die Markuskirche. — […] Markuskirche.

Ruskin, John. Die Steine von […] Der Dogenpalast. Mit 18 Tafeln […]

Uebersetzt und zusammengestellt von Jak[…]

Inhalt: Der Dogenpalast. — Der byzantin[…] Der gotische Palast. — Der Renaissance-Pa[…] Renaissance.

Sechs Morgen in Florenz. Einf[…] christlicher Kunst für Reisende.

Uebersetzt von A. Wilmersdörffer.

Inhalt: Einleitung. — Vorrede zur ersten […] — Erster Morgen: Santa Croce. — Z[…] Das goldene Tor. — Dritter Morgen: […] tan. — Vierter Morgen: Das gewölbte B[…] Morgen: Die enge Pforte. — Sechster […] Hirten Turm.

Die Königin der Luft. Studien über […] Sturm- und Wolkensage.

Uebersetzt von Gertrud P. Wolff.

Inhalt: Vorrede. — I. Athena Chali[…] über der Erde.) Vortrag über den griechischen […] zum Teil gehalten im University College, Lond[…] 1869. — II. Athena Keramitis. (Athene […] Den ersten Vortrag ergänzende Studien übe[…] lichen und tatsächlichen Beziehungen Athenes […] der organischen Materie. — III. Athena E[…] im Herzen.) Verschiedene Bemerkungen über […] von Athene als Leiterin der Einbildungskraft […] lensvermögens. — Der Herkules von C[…] sprache an die Schüler der Kunstschule von […] am 15. März 1869.

Das Adlernest. Fünf Vorlesungen […] ziehungen zwischen Kunst und Wissen[…]

Uebersetzt und herausgegeben von S. Sän[…]

Inhalt: Vorbemerkung. — 1. Die Aufgabe der […] σοφία genannten Tugend in der Kunst. Vorles[…] 8. Februar 1872. — 2. Die Aufgabe der vo[…] σοφία genannten Tugend in der Wissenschaft. […] halten am 10. Februar 1872. — 3. Die Bezie[…] weiser Kunst und weiser Wissenschaft. Vorlesun[…] 15. Februar 1872. — 4. Die Aufgabe der vo[…] σωφροσύνη genannten Tugend in Kunst und W[…] lesung, gehalten am 17. Februar 1872. — 5. […] von den Griechen αὐτάρκεια genannten Tugen[…] Wissenschaft. Vorlesung, gehalten am 22. Febr[…]

Grundlagen des Zeichnens. Drei […] fänger. Mit 10 Abbildungen.

Uebersetzt von Theodor Knorr.

Inhalt: Vorwort. — Einleitung. — Verzeich[…] auf welche Ruskin verweist. — Aus Ruskins Vo[…] Brief: Die ersten Uebungen. — Zweit[…]

nach der Natur. — Dritter Brief:
de. gebd. ℳ 3.—

elbstbiographie John Ruskins. Ueber-
Knorr.

orwort. — Ruskins Vorwort. — Die Quellen
–24. — Die Mandelblüten auf Herne Hill.
Ufer des Tay. 1826—28. — Unter neuen
. — Parnassus und Plynlimmon. 1829—35.
Mailand. 1833. — Papa und Mama. 1834.
1835. — Der Col de la Faucille. 1835.
ene. 1836. — Der Chor von Christ Church.
elle von Roslyn. 1837—39.

Zweiter Band: Mündig. 1839—40. — Rom. 1840. — Cumae. 1840–41. — Fontainebleau. 1841–44. — Der Simplon. 1844. — Der Campo Santo. 1845. — Macugnaga. 1845. — Auf Denmark Hill. 1845. — Vandalenfeste. 1845. — Croßmount. 1846—47. — Das Hotel zum Mont Blanc. 1849. — Otterburn. — Die Grande Chartreuse. 1850—60. — Mont Velan. 1854–56. — Die Esterel-Berge. 1856—58. — Johannas Fürsorge. 1864. 2 Bde. gebd. à ℳ 4.—

John Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk.
Ein Essay von S. Sänger. Buchschmuck von Henry van der Velde.
gebd. ℳ 4.— brosch. auf imit. Büttenpapier ℳ 4.—

Ueber Kunst der Neuzeit.

m die Kunst. Beiträge zu architek-
tfragen von Fritz Schumacher.
and 2. Aufl. ℳ 2.50
Sehnsucht nach dem „Neuen". — Stil und
entalkunst. — Bürgerliche Baukunst. — Grab-
démocratisation du luxe." — Der Indi-
Wohnraume. — Der Maler und das Kunst-
Einrahmen. — Das Dekorative in Klingers
Ruskin, der Apostel der modernen englischen
Englische Eindrücke.

als Künstler. Von Berthold
54 S. II. Band. ℳ 1.—

n. Von Benno Ruettenauer.
Band. ℳ 1.50
Thoma. — Anselm Feuerbach. — Arnold
linger. — Puvis de Chavannes. — Gustave

phaeliten. Von W. Fred. Mit
nen. 152 S. IV. Band. ℳ 3.20
ort vom Kritiker. — John Ruskin. — „The
rotherhood." — Ford Madox Brown. —
Hunt. — Sir John Everett Millais. —
ssetti. — Sir Edward Burne-Jones. — Die
släufer der englischen Bewegung. — Schluß-

Kunst. Von Benno Ruettenauer.
Band. ℳ 3.—
en Rops. — Die Romantik und der Prae-
John Ruskin. — Dante Gabriele Rossetti.

nstgewerbe. Von W. Fred. 128 S.
ℳ 2.50
nterieur. — Walter Crane. — C. R. Ashbee.
Scott. — Henri van de Velde. — Ein Ka-
tsche Kunstgewerbe. (Das Niveau. — Ein
Obrist. — Moderne Buchausstattung und
— Frankreich und Amerika. (Gallé — Lalique
und Sohn.) — Zwei Wiener Baumeister.
F. M. Olbrich.)

andwerk. Von Benno Ruette-
S. VII. Band. ℳ 2.50
sche Skulptur. — Eugène Carrière. — Das
— Moderne Keramik. — „Ein Dokument
deutscher Kunst." — Peter Behrens. — Hans Christiansen und sein Haus. — Rembrandt und Carl Neumann. — Aphorismen.

Constantin Meunier. Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig Neter-Lorsch. 31 S. VIII. Band. ℳ 1.—

Auguste Rodin. Eine Studie von L. Brieger-Wasservogel. 68 S. IX. Band. ℳ 1.50

Deutsche Maler. Sechs Porträts von L. Brieger-Wasservogel. 111 S. X. Bd. ℳ 2.—
Inhalt: Lesser Ury. — Ludwig von Hofmann. — Heinrich Vogeler. — Wilhelm Trübner. — Louis Corinth. — Käthe Münzer.

Der Kampf um den Stil. Aussichten und Rückblicke von Benno Ruettenauer. VIII u. 203 S. XI. Bd. ℳ 3.50
Inhalt: Kunst und Religion. — Stilisten der modernen Landschaft. — Ein heimlicher Kaiser. — Wilhelm Trübner. — Bei Auguste Rodin. — Münchener Kunst. — Die Malerei der Gegenwart. — Der Deutsche Künstlerbund. — Die Kunst auf der Gasse. — Vom letzten historischen Stil. — Ein vergessener Aesthetiker. — Eine „neue Aesthetik". — Von hohen Staufen und von niedern Stufen. — Aphorismen.

Kunst und Künstler in München. Studien und Essays von Georg Jacob Wolf. XI. u. 199 S. XII. Bd. ℳ 4.—
Inhalt: Vorrede. — München als Kunststadt: Aphorismen. — Karl Spitzweg. — Eugen Napoleon Neureuther. — Zwei Tiroler. — Franz von Lenbach. — Adolf Oberländer. — Adolf Stäbli. — Joseph Wenglein. — Fritz von Uhde. — Die Scholle. — Profils und Karikaturen. — Ausstellungen: Französische Kunst in München. — Feuerbachausstellung im Münchner Kupferstichkabinett. — Münchner Kunst 1870—1880. — Altenglische Meister. — Frühjahr-Ausstellung der Münchner Sezession 1905. — Die Ausländer auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1905. — Ueber die Münchner Ausstellung für angewandte Kunst im Sommer 1905. — Die Winterausstellung der Münchner Sezession (Januar 1906). — Max Slevogt-Ausstellung. — Bei der Münchner Sezession (Frühjahr 1906).

Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.
Weitere Bändchen in Vorbereitung.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.